

COMPENDIUM
DER
MUSIKGESCHICHTE

I
BIS ZUM

ENDE DES XVI. JAHRHUNDERTS.

FÜR SCHULEN UND CONSERVATORIEN.

VON

ADOLF PROSNIZ

PROFESSOR AM WIENER CONSERVATORIUM.



WIEN

EM. WETZLER (JUL. ENGELMANN).

1889.

41 G

*nicht
vom beschränken*

*Prosniz
Musik-
geschichte
1. 2*


~~~~~  
Der Verfasser behält sich alle Rechte, insbesondere das der  
Übersetzung in fremde Sprachen, vor.  
~~~~~



Vorwort.

Dieses Buch will nicht mehr scheinen, als es ist: Eine übersichtliche Zusammenfassung des musikgeschichtlichen Stoffes nach vielen und kritisch gewählten Quellen. Damit möchte es jedoch nicht jedem Anspruch auf Selbständigkeit in Anordnung und Darstellung entsagen.

Ein Buch, wie das vorliegende, welches sich zahlreichen Gefährten zugesellt, ruft zunächst die Frage nach seiner Existenzberechtigung hervor. Die Beantwortung dieser Frage möge der Oeffentlichkeit und der Zeit überlassen bleiben, und hier nur der specielle Zweck dieser Arbeit angedeutet werden. Dieser ist der dem Bedürfnisse der Schule angepasste Lehr- und Lernzweck.

Diesem Zwecke zu entsprechen, musste vor Allem ein festes Fachwerk für das Gedächtniss hergestellt werden. Das geschichtliche Material war in einer wenig verschlungenen und möglichst präzisen Anordnung nach Epochen zu gliedern, diese wieder in Zeitabschnitte zu theilen. Dass jede derartige Begrenzung Verbindungs- und Uebergangslinien durchschneidet, ist unvermeidlich, doch werden diese von der selbstthätigen Gesamtauffassung wieder hergestellt werden.

Die sachliche Darstellung der Kunstentwicklung sollte in den Vordergrund treten, der biographische Theil auf das Wesentlichste beschränkt, Anekdotenhaftes ganz ausgeschlossen werden. Philosophisch-ästhetischen Betrachtungen durfte diese Schrift nur wenig Raum gönnen, doch konnte sie bei überwiegend factischem Inhalt auf einzelne allgemeine historisch-ästhetische Ausblicke nicht verzichten.

Es erschien mir dem Lehr- und Lernzwecke wenig entsprechend, den Gang der Darstellung durch Citate, sowie durch Wiedergabe von Controversen älteren und neueren Datums zu unterbrechen, oder auch die einzelnen Thatsachen mit der Hinweisung auf die betreffenden Quellen zu begleiten. Jene Werke, welche vorliegender Arbeit als Quellen gedient haben, werden, insoweit sie neueren Ursprunges sind, in der im Anhange enthaltenen Auswahl von Quellen- und Hilfswerken aufgeführt.

Notenbeispiele zu geben, habe ich, bis auf die unausweichliche Darstellung der alten Tonschriften, lieber ganz unterlassen. Mit vereinzelt kleinen Proben ist Niemandem gedient; sie sind kaum instructiv und geben den Schein für die Sache. Die Aufnahme reichlicher und ausgedehnter Beispiele aber würde Zweck und Raum dieser Arbeit weit überschritten haben. Wo solche ausgiebige Belehrung in Büchern und Musikwerken zu suchen, ist an den betreffenden Stellen angegeben. Erschöpfende Vollständigkeit in diesen Angaben war hier nicht beabsichtigt. Es sollte aber damit ein weiterer Zweck, der der Anregung zu eingehenderen Studien, erreicht werden.

Fachkundigen gegenüber ist es überflüssig, die Unvollkommenheiten einer „Allgemeinen Musikgeschichte“ zu entschuldigen; sie werden auch in dieser bescheidenen Arbeit zu finden sein. Eine Wissenschaft, die im Werden und Gestalten begriffen ist, deren nächste Aufgabe noch in der Vorarbeit und Herbeischaffung des Materials besteht, die im Stoffe fragmentarisch, in der Anschauung und Methode schwankend erscheint, kann auch nicht jene organische Darstellung finden, deren andere kunsthistorische Fächer schon theilhaftig geworden sind. Es bedarf ferner nicht der Erinnerung, wie spröde sich der Gegenstand zur populären Behandlung verhält. Doch hielt ich mir unablässig das Gebot der Leichtfasslichkeit, den Bedingungen der Schule gemäss, vor Augen. So waren auch im Verlaufe der Darstellung einzelne Wiederholungen, welche zur Herstellung des Zusammenhanges nothwendig erschienen, nicht zu vermeiden.

Für die Bezeichnungen der Hauptepochen habe ich die von der allgemeinen Weltgeschichte her geläufigen gewählt, welche hier auf die durch die Kunstentwicklung eigenthümlich gruppirten Zeitmassen angewendet erscheinen. „Vorgeschichte“ bedeutet hier die Geschichte der unserer Musik vorangegangenen antiken Kunst,

„Alte Geschichte“ das Alterthum unserer Tonkunst, die Mittlere bezeichnet eine Epoche des Uebergangs und der Neugestaltung, mit der Neueren eröffnet sich uns das Reich unserer Kunstideale, unserer Kunstempfindung, zu welchen in der Neuesten die letzten Erscheinungen und Richtungen hinzutreten.

Von diesen Hauptepochen umfasst das vorliegende Buch die Vorgeschichte und die Alte Geschichte. Das Ziel war bis an's Ende gesteckt. Doch, viel umfänglicher, als mir die Arbeit vorschwebte, ist sie in der Ausführung gerathen, und so war ich genöthigt, hier Halt zu machen, um eine, vielleicht längere, Ruhepause zu gewinnen. In dem bisher Vollendeten glaube ich aber ein in sich geschlossenes Ganzes der Veröffentlichung zuzuführen. Möge es seinen Zweck, der musikalischen Erziehung förderlich zu werden, erfüllen!

Wien, im October 1889.

Der Verfasser.

Inhalt.

Vorwort.	Seite
Einleitung	1—6
Vorgeschichte. Vorchristliche Zeit.	7—23
Anfänge der Musik. Der Ton in der Natur. Musik der alten Culturvölker. Musik der Griechen.	
Alte Geschichte. Von Chr. Geb. bis Ende des 16. Jahr- hunderts.	
Erster Hauptabschnitt. Von Chr. Geb. bis 1100 .	24—48
Urchristliche Musik. Gregor. Gregorianischer Ge- sang. Kirchentöne. Neumen. Hucbald. Guido. Musikalische Tractate. Volksmusik. Instrumental- musik.	
Zweiter Hauptabschnitt. Von 1100—1400 . . .	49—82
Das Lied. Troubadours, Minnesinger, Meistersinger. Volkslied. Mehrstimmigkeit, Discantus. Mensur. Solmisation. Schriftsteller. Dramatische Spiele. Instrumentalmusik.	
Dritter Hauptabschnitt. Von 1400—1600. . . .	82—157
Die Niederländer. Notendruck. Josquin. Willaert. Das Madrigal. Die Italiener. Die Deutschen. Lassus. Palestrina. Römische und Venetianische Schule. Engländer. Musikwissenschaft. Instru- mentalmusik. Schauspiele mit Musik. Musik- reform.	
Chronologische Tabelle.	158—162
Verzeichnisse von Büchern und Musik-Sammel- werken.	163—164
Sach- und Namenregister.	165—169
Notenbeilage.	



Einleitung.

Die Musikgeschichte, die Geschichte eines der eigenthümlichsten Gebiete menschlicher Cultur, hat für jeden Gebildeten ein allgemeines Interesse. Dem Fachmusiker steigert sich dieses zum nothwendigen Erforderniss seiner Kunstbildung. Für die musikalische Erziehung ist daher die Musikgeschichte von wesentlicher Bedeutung.

Die Musik-
geschichte in der
musikalischen
Erziehung.

Der Kunstjünger, soll er sich seiner Kunst wahrhaft bewusst werden, muss auch ihre Geschichte in sich aufnehmen. Durch die Geschichte fühlt er sich im Zusammenhange mit den vorangegangenen Künstlergenerationen, ein lebendiges Glied der Kunstentwicklung selbst. Seine Theilnahme für die Kunst wird wärmer, er lernt diese Kunst lieben, indem er ihre Schicksale von ihrer Kindheit an verfolgt. Die grossen Meister, indem er ihr Leben und Wirken betrachtet, beleben sich ihm, werden ihm Vorbilder, zu denen er aufblickt, um an ihrer Kraft sich zu stärken, an ihrer Begeisterung sich zu entflammen. — Nach dem buntbewegten Tagesgetriebe blickt er in die Geschichte seiner Kunst, wie in einen ruhigen Spiegel. Nicht Weltereignisse und Kämpfe, nicht Helden und Eroberer sind es, die er hier erschaut, sondern das Walten des menschlichen Geistes in einer seiner reinsten Sphären, — doch auch die Kunstgeschichte hat ihre Helden und Eroberer, und um wieviel dauernder sind nicht selten ihre Siege und Errungenschaften!

Die Musikgeschichte eröffnet dem Kunstjünger eine reiche Quelle der Belehrung. Sie führt ihn den langsam steigenden Weg des Fortschrittes hinan, zeigt ihm Werden und Gestalten von Melodie, Harmonie und Rhythmus, Entstehung und Ausbildung der Tonwerkzeuge, der Technik, der Kunstformen, die allmälige Bereicherung und Verfeinerung des Ausdrucks und geistigen Inhalts der Musik, sie lässt endlich die bedeutenden Meister der Kunst und ihr Wirken an ihm vorüberziehen.

Nutzen.

Nicht blos den Einblick in die Vergangenheit gewährt die Musikgeschichte, sie lehrt auch die Gegenwart verstehen, sie führt zum Urtheil, zur künstlerischen Gerechtigkeit. Die Lehren und Erfahrungen der Vergangenheit, sie sind der Gegenwart unverloren. So erblicken wir in dem Kampfe des Alten gegen das Neue eine stets wiederkehrende Erscheinung; fast zu jeder Zeit wurde das bedeutende Neue von den Zeitgenossen verkannt und musste erst mühsam die Geistes-trägheit der Menge überwinden. Andererseits begegnen wir auch zuweilen der Ueberschätzung mancher von der Gunst der Zeit getragenen Richtung oder Persönlichkeit.

Nur die Geschichte eröffnet einen freien und vollen Ueberblick über die Kunsterscheinungen der Vergangenheit. Hier gewahren wir sie in treuem Bilde, in ihren Grössenverhältnissen, in ihrer Gruppierung. Und siehe: Die grossen Meister, die man sich wie vereinzelte Bergesriesen inmitten kahler Ebenen zu denken pflegt, sie stehen nicht so vereinsamt, sie haben Nachbarn, Vorberge und Hügel, die sich um sie gruppieren und aus denen ihre Gipfel hervorragen.

Das Studium der Musikgeschichte führt zu jenem der alten Musikwerke hin und wird so der Literaturkenntniss des Kunstjäüngers einen ausgedehnteren Horizont eröffnen. Manches wird auch dem schaffenden Künstler zu Gute kommen. Ist auch die vorgeschrittene Kunst der Gegenwart und der nächsten Vergangenheit der natürliche Ausgangspunkt zu weiterem Schaffen, so dürfen doch die Eindrücke und Anregungen, welche eine ferne, aber bedeutende Kunst bietet, nicht zu gering geachtet werden.

Die Musikgeschichte trägt endlich Zweck und Nutzen in sich selbst: Den des Wissens und der Bildung. Auch an den Musiker der Gegenwart ergeht der allgemeine Ruf nach Intelligenz!

Quellen.

Die Quellen, aus denen die Musikgeschichte schöpft, sind verschiedenartig: Die griechischen und römischen Schriftsteller, welche Einsicht in die Kunstübung und Kunstlehre des Alterthums gewähren; die Mönchstractate des Mittelalters, welche als Führer durch das geschichtliche Dunkel von Jahrhunderten dienen; zahlreiche musikwissenschaftliche Werke des 16. und 17. Jahrhunderts. Nicht gering ist die Ausbeute, die sich aus anderen Literaturgebieten früherer Zeiten für die Musikgeschichte ergibt. Auch Bilder und Werke der plastischen Kunst eröffnen manchen Einblick in das Musikleben der Vergangenheit. Endlich ist es die Tradition in Lied und Wort, welche hie und da ergänzend mitwirkt. Unmittelbarer und lebendiger sind jene Quellen, welche die Musikwerke selbst bilden. Die Spärlichkeit der Denkmale praktischer Musik aus dem Alterthum und dem Mittelalter macht diese um so werthvoller, doch genügen sie keineswegs, um eine zusammenhängende Kette der Entwicklung aus ihnen herzustellen. Mit dem Anwachsen der erhaltenen Musikwerke, namentlich seit der Aera des Notendrucks, welche mit dem Aufblühen der musikalischen Kunst zusammenfällt, gewinnt erst die Musikgeschichte einen sichereren Boden.

Literatur der
Musikgeschichte.

Die Literatur der Musikgeschichte, welche in älterer Zeit mit der Theorie und Aesthetik vereinigt erscheint, ist eine sehr ausgedehnte. Wer zum ersten Male dieses Gebiet betritt, wird von Staunen ergriffen über die Masse von Geistesarbeit, welche hier seit den frühesten Zeiten aufgestapelt liegt. An reichhaltiger, wenn auch nicht immer werthvoller oder verlässlicher Vorarbeit fehlt es daher dem modernen Musikhistoriker nicht. Diese kritisch benützend, und gestützt auf die unmittelbare Quellenforschung, hat die musikhistorische Literatur in unserer Zeit zahlreiche und zum Theile bedeutende Erscheinungen zu Tage gefördert.

Die Literatur der Musikgeschichte theilt sich in die der allgemeinen und die der Special-Geschichte. Die erstere sucht eine Darstellung der gesamten Kunstentwicklung zu geben. Die letztere, welche sich auf einzelne Gebiete beschränkt, zeigt eine mannigfaltige Gliederung. Wir unterscheiden darin: Die Geschichte bestimmter Zeitperioden, einzelner Völker (wie die Musik der Griechen, oder der Niederländer, Italiener), einzelner Kunstgattungen (z. B. der Kirchenmusik, der Oper, des Liedes, der Instrumentalmusik), ausserdem die Biographien bedeutender Tonmeister (wie die Orl. Lasso's, Palestrina's, Gabrieli's, Händel's, Bach's, Gluck's, Haydn's, Mozart's, Beethoven's etc.); Literaturgeschichte, Geschichte der Musikwissenschaft; eine lange Reihe geschichtlicher Monographien beschliesst diese Ueberschau.

Wie jede Wissenschaft hat auch die der Musikgeschichte einen Kreis von Hilfsfächern. Allen voran steht aber das Verständniss der Tonkunst selbst; denn wer von einer Sache keine oder nur geringe Kenntniss besitzt, wird sich auch für ihre Entwicklung weder interessieren, noch vermöchte er sie zu verstehen. Das Studium der Musikgeschichte hat daher entsprechendes Wissen in der praktischen Musik, in der Akustik, Harmonie, Contrapunkt zur Voraussetzung. — Es ist ferner die allgemeine Welt- und Culturgeschichte, welche den Hintergrund der Musikgeschichte bildet; sie ist es, welche uns die politischen und culturellen Verhältnisse, unter welchen sich die Tonkunst entfaltete, vergegenwärtigt; sie deutet den Einfluss an, welchen der Charakter der Zeit und ihre Geistesrichtung, welchen Nationalität, Sitte und Leben auf die Tonkunst und ihre Erscheinungen geübt. — Auch sprachliches Wissen steht in erster Linie dieser Hilfsfächer, denen sich noch andere anschliessen.

Hilfsfächer.

Mit dem Studium der Musikgeschichte parallel geht jenes der Musikwerke früherer Zeiten, ihre Lecture, ihre praktische Wiedergabe. Erst durch diese erhält das Wissen Leben und Gestalt. Vorführungen älterer Musikwerke in grösserem Massstabe bezwecken die historischen Concerte. Nicht blos den speciell fachmännischen, auch weiteren musikalischen Kreisen werden sie Belehrung und ästhetischen Genuss gewähren, wenn in der Wahl der Musikwerke das historische Interesse sich mit dem künstlerischen vereint, wenn die Ausführung eine treue und sorgfältige ist; ihre volle Wirkung werden sie jedoch nur auf vorbereitete Zuhörer üben.

Historische
Concerte.

Die Musikgeschichte gewinnt erst in der Gegenwart echt wissenschaftlichen Werth. Ihre Grundlage bildet die Specialforschung, und von dieser ausgehend strebt sie zu allgemeiner historischen Anschauung vorzudringen. Eine wissenschaftlich geschulte Kritik sucht die dunkeln Partien mittelalterlicher Tractate und alter theoretischer Werke zu erhellen, ihre Widersprüche zu beseitigen und manche von dem Schimmer der Autorität umflossene Irrthümern zu berichtigen. Musikwerke früherer Zeiten werden an das Licht gezogen, fachmännisch untersucht, beschrieben, herausgegeben. Oeffentliche, wie Kirchen- und

Stand der
Wissenschaft.

Klosterbibliotheken und Archive werden auf ihren musikhistorischen Besitzstand geprüft, Forschungsreisen werden zu diesem Zwecke unternommen und eine zwar wenig ausgedehnte, doch ernst strebende Publicistik macht das Gefundene und Erforschte zum Gemeingut der fachmännischen Welt. — Auch Geist und Methode der Darstellung, beeinflusst durch jene der modernen Wissenschaft überhaupt, zeigen zunehmende Vertiefung.

Musikhistoriker. Mit solchen Hilfsmitteln und in solchem Geiste wurde die Musikgeschichte durch eine Reihe bedeutender Musikhistoriker der nächsten Vergangenheit und der Gegenwart gefördert. Auf Burney, Forkel u. s. w. folgen Kiesewetter, Fétis, Winterfeld, Friedr. Bellermann, Carl Proske, C. F. Becker; dann in neuester Zeit A. W. Ambros, Heinr. Bellermann, Friedr. Chrysander, Franz Commer, E. de Coussemaker, Rob. Eitner, F. A. Gevaert, Otto Jahn, Otto Kade, R. v. Lilienkron, K. E. Schneider, Ans. Schubiger, Philipp Spitta, Rud. Westphal, anderer um diese Wissenschaft verdienter Männer nicht zu gedenken.

Aufgaben der Wissenschaft.

Noch ist ein weiter Weg zurückzulegen. Die nächste Aufgabe der Wissenschaft ist auch fortan die der Vorarbeit, der Ergänzung des Materials. In den historischen Nachrichten, wie in der Musikliteratur, auf den geschichtlichen Gebieten jeder einzelnen Kunstgattung gibt es Lücken auszufüllen. Für manche Epoche bleibt fast Alles noch zu thun übrig. Die Historiker sind in diesen Fällen genöthigt aus wenigen Monumenten die Musikgeschichte ganzer Zeiträume zu construiren, was sie der Gefahr unrichtiger Folgerungen aussetzt. Die Wissenschaft soll also vor Allem sammeln, sichten und die Speicher füllen. Vieles ruht wohl noch in Bibliotheken, Archiven und im Privatbesitz, unbekannt oder unerkannt, und harret des glücklichen und geschickten Quellenfinders. Ueber die Sorge um die Vergangenheit sei auch die Gegenwart nicht vergessen. Auch hier gilt es Manches der Verborgenheit zu entreissen. Nur zu sehr ist man geneigt über die hervortretendsten Erscheinungen des Tages manches Vortreffliche und Eigenthümliche zu vernachlässigen, Einzelnes hochzuhalten, den Rest fallen zu lassen. Die sorgsame Literaturforschung lasse sich aber auch diesen nicht entgehen, sie lese die fallengelassenen Aehren auf und sammle sie, damit sie, von der geschäftigen Gegenwart verschmäht, doch der Zukunft nicht verloren gehen. — Mit der Bereicherung des Materials erweitert sich auch der historische Blick auf den inneren Zusammenhang der Erscheinungen. Diesen zu gewinnen, bildet eine weitere Aufgabe der Wissenschaft. Verschiedene Wege zur Lösung dieser Aufgabe wurden bisher eingeschlagen; als ihr fernes und letztes Ziel erscheint es aber, die innere Gesetzmässigkeit in der geschichtlichen Entwicklung nachzuweisen.

Zukunft.

Auf die Kunst der Gegenwart übt die musikalische Kunstgeschichte kaum einen unmittelbaren Einfluss. Auch bedarf sie dieses Einflusses nicht. So häufig man auch Klagen über den Niedergang

oder die Entartung der Musik in der Gegenwart begegnen mag, und diese Klagen sind so alt als die Musik selbst, dem unbefangenen Sinne erscheint die Sachlage in freundlicherem Lichte. Noch gewahren wir in unserer Kunst Bewegung und Vorwärtstreben, noch durchdringt reiches Leben die musikalische Welt. Doch die Gesetze des Wachsens und Vergehens werden auch hier zur Geltung kommen; und so mag die Zeit auch erscheinen, wo die musikalische Production erlahmen, die Kunst selbst sinken wird; die Zeit mag kommen, wo andere, mächtige Interessen die Menschheit beherrschen, wo sociale Fragen, der Kampf um das Dasein alle idealen Bestrebungen verdrängen werden. Doch nicht für immer. — Wieder werden Cultur und Kunst ihre unterbrochene Bahn aufnehmen, — dann wird die wiedererwachende Tonkunst Alles, was die Vergangenheit gesammelt, geordnet und bewahrt, dankbar hervorsuchen, um sich daran aufzurichten und zu neuem Leben zu verjüngen.

Die Eintheilung der Musikgeschichte nach Epochen. Eintheilung der Musikgeschichte.
stellt sich in folgenden Umrissen dar:

Die Vorgeschichte, die bis zum Beginne unserer Zeitrechnung reicht, hat die ersten Anfänge der Musik und ihre Pflege bei den alten Culturvölkern, besonders bei den Griechen, zum Gegenstande. Vorgeschichte.

Die Alte Geschichte schliesst den ausgedehnten Zeitraum von Christi Geburt bis zum Ende des 16. Jahrh. ein. Nachdem die griechische Musik verklungen, beginnt eine neue Kunst sich zu bilden; langsam und schwerfällig schleicht die Entwicklung durch Jahrhunderte hin, spärlich sind auch die Nachrichten. In das 12. bis 14. Jahrh. fallen neue Keime des Wachstums, oft zu seltsamen Gebilden sich entwickelnd. Erst im 15. Jahrh. aber, jenem Jahrhundert, welches schon ganz aus dem Charakter des Mittelalters heraustritt, welches die Buchdruckerkunst begrüßen durfte und in dem wiedererstandenen Griechenthum eine neue Leuchte gewann, fing auch die Tonkunst an ihre Blüthen zu treiben, die in dem darauffolgenden Jahrhundert in herrliche Früchte übergingen. Die Polyphonie entfaltet immer reicher und freier ihre kunstvollen Werke, die contrapunktische Chormusik beherrscht diese Epoche. Diese Kunst fand ihre Heimat in der Kirche, der sie diente, der sie ihre höchsten Bestrebungen weihte. Doch auch die weltliche Kunstmusik gewinnt allmählig Boden, während die Volksmusik mit ihren lebensvollen Elementen beide durchdringt. Die Niederländer voran, dann Italiener und Deutsche sind an der Ausbildung und Pflege dieser Kunst theilhaftig. Mit Lassus, Palestrina, Gabrieli ist der Abschluss der Epoche erreicht. Alte Geschichte.

Die Mittlere Geschichte von 1600—1750 wird durch zwei bedeutungsvolle Errungenschaften eröffnet: Den Einzelgesang auf Mittlere Geschichte.

harmonischer Grundlage, die dramatische Musik. Auf allen Gebieten der Theorie und der Praxis der Musik vollziehen sich nun Wandlungen. Die alten Tonarten, die alte Notenschrift gehen in die modernen über, das Accordwesen entsteht. Dem contrapunktischen Styl tritt der harmonisch-melodische Styl gegenüber. Die Kunst tritt vollends aus der Kirche in das Leben. Die Oper Italiens erhebt sich zur vorherrschenden Macht des Zeitraumes. Die Instrumentalmusik gewinnt allmählig Selbständigkeit. Das Erbe der grossen polyphonen Kunst geht zumeist auf die deutschen protestantischen Meister über. Die hervorragendsten Vertreter dieser Epoche sind die Italiener Monteverde, Carissimi, Al. Scarlatti, Lully (der Begründer der französischen Oper), die Deutschen Heinr. Schütz, dann Händel und Seb. Bach (bis 1750).

Neue Geschichte.

Die Neue Geschichte von 1750—1830 bringt den Aufschwung der Instrumentalmusik und ihre grossen Meister Haydn, Mozart, Beethoven, welcher letztere den Höhepunkt der instrumentalen Kunst bezeichnet. Mit Beethoven's Tode (1827) ist die natürliche Grenze dieser Epoche gegeben. Auch die Oper, auf dem Boden Italiens, Frankreichs und Deutschlands üppig gedeihend, veredelt durch Gluck's Wirken, vollendet in Mozart's Schöpfungen, erreicht ihre Glanzzeit. Dem deutschen Liede verleiht Schubert seine Bedeutung. In der schaffenden wie in der ausübenden Kunst entfaltet sich reich gestaltendes Leben; auch die Verbreitung der Kunst gewinnt an Ausdehnung.

Neueste Geschichte.

Die Neueste Geschichte von 1830 bis zur Gegenwart wird durch die romantische Richtung in Deutschland eingeführt. Die Hauptvertreter derselben sind Mendelssohn und Schumann; ihnen gesellt sich in besonderer Eigenthümlichkeit Chopin zu. Das Vorherrschen subjectiver Empfindungen und Stimmungen, das Streben nach poetischem Inhalt und Charakteristik sind die hervortretendsten Züge dieser Richtung. Einen Schritt abseits macht die Programm-Musik, in ihrem Führer Berlioz, mit ihrem Ringen nach gegenständlicher Darstellungsfähigkeit der Musik. Die Oper in Italien, Frankreich und Deutschland entwickelt eine gesteigerte Fruchtbarkeit. An ihrer Spitze stehen die nationalen Richtungen Rossini's, Auber's, Weber's. In Deutschland tritt R. Wagner epochemachend mit seinen Opernwerken und seinen Reformprincipien auf. In der Instrumentalmusik, speciell der Claviermusik, im Lied, auf allen Gebieten der schaffenden und reproducirenden Kunst treten uns zahllose neue Erscheinungen entgegen, vom Bedeutenden bis zum Ephemersten. Der Kunstbetrieb verallgemeinert sich, der Dilettantismus gewinnt den ausgedehntesten Boden. — Die Beurtheilung der Leistungen und Bestrebungen der Gegenwart ist Aufgabe der Kritik, ihre historische Würdigung aber muss der Zukunft vorbehalten bleiben.

Vorgeschichte.

Vorchristliche Zeit.

Anfänge der Musik. — Der Ton in der Natur. — Musik der alten Culturvölker. — Musik der Griechen.

Jede Darstellung der Geschichte beginnt mit dem Geständniss, dass die Anfänge derselben dunkel sind. Auch die Musikgeschichte macht davon keine Ausnahme. Auch über die Anfänge der Musik haben wir nur Vermuthungen. Diese sind um so unbestimmter, als es nicht nur an geschichtlichen Nachrichten darüber mangelt, sondern auch die Natur uns nicht auf die Spur dieser Anfänge zu leiten vermag.

Anfänge der Musik.

Die Musik hat kein Vorbild in der Natur. Während die anderen Künste sich direct oder indirect an die Natur lehnen konnten, sie nachbildend, wie die Plastik und Malerei, aus derselben ihre Motive entnehmend, wie die Architektur, oder ihren Stoff schöpfend, wie die Poesie, entbehrte die Musik dieser Führerin; sie stand in ihren ersten Schritten gleichsam hilflos da. Daraus erklärt sich auch die langsame Entwicklung der Tonkunst.

Allerdings ist das Material der Musik, der Ton und die Tonverhältnisse, in den Naturgesetzen begründet. Ton ist der Eindruck, den eine Anzahl regelmässiger Schwingungen auf unser Gehör hervorbringt. Aus dem einzelnen Ton entwickelt sich durch die Theil-
schwingungen eine Reihe von Obertönen, welche die Grundlage der Tonverhältnisse bilden. Ton und Tonverhältnisse lassen sich in Zahlen und Zahlenverhältnissen ausdrücken. Umgekehrt lassen sich in Allem, was auf Zahlen-, also auch auf Raumverhältnissen beruht, Tonverhältnisse hineindenken. Diese Vorstellung fand ihren kühnsten Ausdruck in der mystischen Lehre, dass die Weltkörper in ihrem Umschwunge wirklich erklingen und so die „Harmonie der Sphären“ hervorbringen. Diese Lehre fand Aufnahme bei den Griechen, von ihr träumte auch das Mittelalter, ihm nach noch die Astronomen Kepler und Newton in einer späteren Zeit. Doch Alles dies ist stumm, so sehr wir auch lauschen.

Der Ton in der Natur.

Hörbares in der
unbelebten
Natur.

Forschen wir weiter nach den wirklich hörbaren Stimmen in der Natur, so finden wir da blos Schall, Geräusch, aber keine bestimmten Töne; nur die Phantasie vermeint oft solche aus ihnen herauszuhören. Das Brausen des Meeres, das Rollen des Donners, das Tosen des Sturmwindes und Aehnliches sind Geräusche, wenn auch die dichterische Sprache von den klagenden Tönen der Windsbraut, oder von dem melodischen Murmeln des Baches u. s. w. zu erzählen weiss. Leicht bemächtigen sich der Sinne solche Täuschungen.

Horcht man dem Tosen eines gewaltigen Wasserfalls, z. B. des Gasteiner, in stiller Nacht, so wähnt man zuweilen ganz abenteuerliche Harmonien zu vernehmen. Aus der Brandung des Meeres in der Fingalshöhle hat Mendelssohn das Motiv zu seiner Ouverture „Die Fingalshöhle“ hervorgeholt.

Hörbares in der
belebten Natur.

Auch in der belebten Natur finden wir in den Thierstimmen nur Laute oder Geräusch. Das Gezwitscher der Vögel ist kaum in Tönen wiederzugeben, auch ist der Rhythmus desselben meist unfasslich.

Es sind musikalische Analogien, die wir da hören.

Die fasslichsten derselben sind die kleine Terz des Kukuks, der punktirte Rhythmus der Wachtel. Eine musikalische Verwendung fanden diese u. A. in Beethoven's Pastoral-Symphonie.

Nirgends also in der äusseren Natur, weder in der unbelebten noch in der belebten, begegnen wir Elementen der Musik, denen der Mensch hätte nachbilden können. Nur aus seiner eigenen Natur, aus seinen Organen, durch sein Nachdenken, sein Gefühlsleben, konnte Musik entstehen. Die Musik ist eine rein menschliche Kunst.

Entstehung der
Musik.

Ob die Sprache zur Musik geführt, ob die Ursprache ihre eigenen Töne hatte, ob die Menschenstimme selbständig der Brust entstieg, wer mag das entscheiden? Eine bewusste Auffassung und Unterscheidung der Töne ergab sich vielleicht zuerst durch die Beobachtung an der gespannten Saite. Die Instrumente entstammen wahrscheinlich dem Zufall, auf den sie auch die Sage verweist. So mag die gespannte Bogensehne zu den Saiteninstrumenten, das vom Winde bewegte Schilfrohr zu den Blasinstrumenten geführt haben.

Wie nun die Musik im Urzustande gewesen sei, könnte man vielleicht aus der Musik solcher Völker, welche bis heute fast ausser Zusammenhang mit der Cultur geblieben sind, schliessen. Doch würden solche Schlüsse manchem Bedenken unterliegen.

Musik der alten
Culturvölker.

Wichtiger aber und allein Gegenstand der Musikgeschichte ist dasjenige, was wir über die Musik der alten Culturvölker wissen. Die Nachrichten über diese, die wir aus den alten Schriftstellern schöpfen, sind zahlreich genug; was uns aber fehlt sind musikalische Denkmale. Wir wissen also Vieles über die Bedeutung, Anwendung und Wirkung der Musik im Alterthume, über ihre Theorien, die eine erstaunliche Ausbildung aufweisen, wir wissen aber nicht, und das wäre die Hauptsache, wie sie geklungen. Während sich zahlreiche Denkmale der Poesie und der bildenden Künste der alten Culturvölker

erhalten haben, wie die Dichtungen der Hebräer, Griechen, Inder, die Bauwerke und Sculpturen der Aegypter, Griechen und Römer, ist von der Musik dieser Völker nichts geblieben. Aus den vorhandenen Nachrichten lässt sich nur schliessen: Dass das Alterthum ein selbständiges Tonwesen nicht kannte, dass der Gesang an die Sprache gebunden war, dass die Musik vorwiegend dem Gottesdienst angehörte, dass sie endlich von einer Theorie beherrscht wurde, welche eine seltsame Verbindung verwickelter Systematik und mystischer Symbolik darstellt. Es kann ferner angenommen werden, dass auch diese alten Völker einen Volksgesang besaßen. Die Instrumente waren zahlreich, doch wohl sehr unvollkommen, auch begegnen wir oft nur Namen, hinter welchen wir die eigentliche Beschaffenheit der mit denselben bezeichneten Instrumente nicht zu erkennen vermögen.

Die Musik dieser alten Völker, mit Ausnahme der der Griechen, kann nur ein allgemeines kulturhistorisches Interesse bieten.

Bei den Indern finden sich Mythen über die Musik, eine Theorie, eine Tonschrift in Buchstaben, auch will man heutige indische Melodien auf alten Ursprung zurückführen.

Inder.

Aegypten, welches seit der französischen Expedition 1798 emsig durchforscht wurde, bietet auch hierin manches Merkwürdige. In den Bildern, welche an den Gräberwänden noch erhalten sind, werden uns interessante Momente des ägyptischen Culturlebens enthüllt. Da erscheinen u. A. Sänger und Sängerinnen, Instrumentalisten, beim Opfer, beim heiteren Mahl, bei der Todtenfeier, oder wir blicken in das Innere eines Gebäudes, in dessen Zimmer Sänger und Spieler wie in einer Schule musikalisch beschäftigt sind. Auch von den alt-ägyptischen Instrumenten sind einige aufgefunden worden, wie Harfen und ein eigenthümliches Klingelinstrument, das Sistrum; sie werden in den Museen zu Florenz, Berlin und des Louvre in Paris aufbewahrt. Die Aegypter besaßen eine Musiktheorie, die in ihren Büchern der Weisheit enthalten war; sie stand in engster Beziehung zur Mathematik und Astronomie, Wissenschaften, welche bei den Aegyptern eine bevorzugte Pflege fanden.

Aegypter.

Ueber die Musik der Juden enthalten manche Schriftsteller enthusiastische Lobpreisungen, doch bleiben sie die Beweise für diese schuldig. Sicher ist, dass unter allen Künsten es die Poesie war, welche bei diesem Volke die höchste Stufe einnahm. Ihre Musik war Tempelgesang zur Verherrlichung des Gottesdienstes. Mit der Zerstörung Jerusalems und der Zerstreuung der Juden unter andere Völker, mögen die Spuren dieser Gesänge bis auf wenige Züge sich verwischt haben. Zahlreiche Instrumente der Juden werden genannt; die Harfe, die Trompete sind darunter. Eine Musiktheorie scheinen sie nicht besessen zu haben. Die Tonschrift, aus Accentzeichen bestehend, deren sich die Juden noch jetzt bedienen, ist weit späteren Ursprungs.

Juden.

Griechen.

Allgemeines.

Ein unvergleichlich höheres Interesse beansprucht die Musik der Griechen, schon als die jenes Volkes, welches mit der Idee des Schönen untrennbar verbunden ist. Zwar entdecken wir auch hier die der Musik des Alterthums gemeinschaftlichen Grundzüge. Auch hier finden wir Mythen und Sagen über den Ursprung der Musik, auch die griechische Musik ist an das Wort gebunden, eine Melodie der Sprache, auch sie ist von dem religiösen Element durchdrungen, auch sie besass eine streng bindende Theorie. Allein, Alles dies ist hier vollkommener und feiner ausgestaltet; die Musik wird durch die Griechen erst zur Kunst erhoben, und diese Kunst ist nicht das Privilegium einer Kaste, sie durchdringt das Leben, bildet einen Theil der Erziehung; im Vereine mit Poesie und darstellender Kunst, als Musenkunst, hilft sie das Dasein veredeln. Zahlreich sind auch die Nachrichten über griechische Musik, und die Geschichte erzählt von ihren hervorragenden Tonkünstlern und deren Leistungen.

Mit dem Verfalle dieses Volkes verfiel auch ihre Musik und die Völkerstürme verwehten auch ihre Reste. Und doch! Diese griechische Musik, sie tönt noch lange fort — in der träumenden Phantasie. Wie eine bezaubernde Fee hält sie die Musik im ganzen Mittelalter gefangen und lässt sie nicht. Endlich rafft sich diese auf und schreitet auf selbständigem Pfade fernen Zielen entgegen, doch immer wieder wendet sie den Blick zurück auf das unerfassbare Wahngewand. — Jahrhunderte ziehen vorüber, da wollen sie in Florenz die längst verschwundene griechische Musik in ihren nebelhaften Umrissen einfangen und mit neuem Leben erfüllen. Noch heute ist dieser Zauber nicht ganz gewichen. Und das „Kunstwerk der Zukunft“, will es nicht das Ideal der griechischen Gesamtkunst erneuen?

Was wir nun von der griechischen Musik wirklich wissen, lässt sich in folgenden wesentlichsten Hauptzügen zusammenfassen.

Musenkunst.

Unter der Musik der Griechen müssen wir uns eine von der unseren ganz verschiedene denken. Bei den Griechen war die Musik keine selbständige Kunst; sie bildete einen Theil der Musenkunst, welche aus der Vereinigung von Poesie, Musik und Tanz bestand. Ihr gegenüber steht in der Vereinigung von Architektur, Plastik und Malerei die bildende Kunst. In der Musenkunst war die Poesie und ihr Rhythmus vorherrschend, die Musik hatte sich ihnen anzuschmiegen, sie bildete nur das durchsichtige Gewand der Dichtkunst.

So angesehen und bewundert auch die griechische Musik in der antiken Welt war, vom Standpunkte unserer Kunst müssen wir sie arm nennen; war sie doch ohne freies musikalisches Gestalten, ohne Harmonie in unserem Sinne. Andererseits müssen wir aber annehmen, dass diese Musik eine ganz eigenartige gewesen sei, die in ihren charakteristischen und fein abgestuften Tonverbindungen und in der reichen Rhythmik unvergleichliche Eigenschaften besass. Eine Kluft trennt unsere musikalische Kunstempfindung von der griechischen. Von einem Wiederaufleben, einer Renaissance der griechischen Musik,

wie sie in den bildenden Künsten stattfand, kann daher nicht die Rede sein, umsoweniger als es uns an erhaltenen Musikwerken der Griechen fehlt.

Nur wenige Denkmale griechischer Musik besitzen wir, und diese sind theils zweifelhaften Ursprungs, theils zweifelhaften Werthes. Es sind: Eine Hymne des griechischen Dichters Pindar aus dem 5. Jahrhundert v. Chr.; drei Hymnen an die Muse, an Helios, an Nemesis von Dionysios und Mesomedes, dem 2. Jahrhundert n. Chr. angehörig; einige kurze Fragmente von Instrumentalmusik in einem anonymen Tractat; eine Hymne an Demeter. Alle diese sind in griechischer Tonschrift notirt.

Denkmale.

Die Hymne Pindar's wurde im 17. Jahrhundert von dem Jesuiten P. Athanasius Kircher angeblich in einer Handschrift des Klosters S. Salvatore in Messina aufgefunden, von ihm entziffert und veröffentlicht. Das griechische Original ist nicht mehr nachweisbar. Diese Melodie ist in der Folge von mehreren Gelehrten, in verschiedenen Entzifferungen wiedergegeben worden. Ihre Echtheit vorausgesetzt, wäre sie die älteste erhaltene Melodie überhaupt. Die Hymne ist eine begeisterte Lobrede auf die Phorminx oder Lyra, das geheiligte Saiteninstrument der Griechen; sie enthält zwei Strophen, die erste vom Solosänger, die zweite vom Chor (einstimmig) mit Kitharabegleitung vorgetragen.

Aus der nachchristlichen Zeit rühren die drei Hymnen des Dionysios und Mesomedes her. Diese wurden aus einer Handschrift der Bibliothek des Cardinals Angiolo in Rom im 16. Jahrhundert von Vincenzo Galilei veröffentlicht und später entziffert. Sie gelten für authentisch, sind aber von geringem Werthe.

Die kurzen Fragmente wurden aus einem Manuscript der Bibl. nat. in Paris von dem französischen Gelehrten Vincent 1847 veröffentlicht.

Die Hymne an Demeter, welche der venetianische Componist Marcello Anfangs des 18. Jahrh. in seinem 18. Psalm vorführt, wird als unecht betrachtet.

Die Hymne Pindar's ist zuerst in Athan. Kircher's Musurgia 1650, die drei Hymnen sind in V. Galilei's Dialogo della musica antica 1580—1602 mitgetheilt; nach ihnen in älteren Werken. Man findet sie endlich mit der Entzifferung in unsere Notenschrift in vielen neueren Werken, wie Westphal, Metrik der Griechen; Ambros, Geschichte der Musik, 2. Band; Gevaert, Musique de l'Antiquité; Köstlin, Geschichte der Musik u. s. w.

Diesem Mangel an erhaltener wirklicher griechischer Musik gegenüber steht eine Reihe von theoretischen Schriften, aus welchen wir unser Wissen über griechische Musik schöpfen.

Es sind dies die griechischen Schriftsteller, insbesondere: Aristoxenos (4. Jahrh. v. Chr.), die Hauptquelle über griechische Musik, Euklid (3. Jahrh. v. Chr.); im 2. bis 4. Jahrh. n. Chr. schrieben Nicomachos, Aristides Quistilianus, Claudius Ptolomaeus, Alypius und Andere.

Griechische Schriftsteller.

Diese griechischen Tractate sind in den Sammelwerken des Dänen Markus Meibom 1652 und des Engländers John Wallis 1699 veröffentlicht. Man findet noch andere zerstreute Nachrichten und Betrachtungen über Musik in den griechischen Autoren, wie Plato, Aristoteles, Plutarch (1. Jahrh. n. Chr.) etc. Von römischen Schriftstellern über griechische Musik sind nur Martianus Capella (ca. 4. Jahrh. n. Chr.) und Boëtius (im 5.—6. Jahrh. n. Chr.) zu nennen. Die fünf Bücher über Musik des Boëtius, zu einer Zeit geschrieben, in welcher die griechischen Autoren verschollen waren, bildeten durch das ganze Mittelalter die alleinige Quelle des Wissens über griechische Musik. Das Werk wurde noch 1570 durch Glareanus in Basel neu in Druck herausgegeben.

Römische
Schriftsteller.

Boëtius.

Diese Schriften beschäftigen sich fast ausschliesslich mit der Harmonik, d. i. den Beziehungen der Töne, den Intervallen, Tonleitern etc., dann der Tonschrift. Für die antike Rhythmik ist ein Fragment des Aristoxenos fast die einzige Quelle; dagegen geben die poetischen Texte der antiken Werke in Bezug auf den rhythmischen Bau vollständigen Aufschluss, während ihre Melodie unbekannt bleibt. Die Philosophie des Plato und Aristoteles zog auch die sittliche Bedeutung, das Ethos, der Musik in den Kreis ihrer Untersuchungen. Ueber das Geschichtliche der griechischen Musik belehrt uns der Historiker Plutarch.

Musiklehre.

Die Musiklehre der Griechen umfasst die Harmonik, Rhythmik und Metrik. Die Harmonik ist die Lehre von den Tönen, Intervallen und Tonfolgen, die Rhythmik lehrt die Zeiteintheilung der Töne, der Rede, der Körperbewegungen, die Metrik beschäftigt sich mit dem poetischen Sylbenmasse. Durch die Pythagoräer kam noch die physikalisch-mathematische Tonlehre hinzu.

Harmonik.

Tetrachord.

Die Lehre von der Harmonik beruht auf folgenden Grundzügen:

Die Griechen theilten ihren Tonplan in Tetrachorde.

Tetrachord ist eine Folge von vier Tönen, deren Enden die reine Quart bilden. Es besteht aus zwei Ganztönen und einem Halbton. Der Halbton kann sich unten, in der Mitte oder oben befinden.

Z. B. $\widehat{e f g a}, \widehat{d e f g}, \widehat{c d e f}.$

Das Tetrachord mit dem Halbton am unteren Ende ist das eigentliche griechische (dorische) Tetrachord, wie:

$\widehat{h c d e}$ oder $\widehat{e f g a}.$

Tonleiter.

Die Tetrachorde wurden zu Tonreihen (Tonleitern) zusammengefügt, und zwar mit einem verbindenden gemeinschaftlichen Ton, wie

$\widehat{h c d e} - \widehat{e f g a}$

oder mit dem trennenden Zwischenraum eines Ganztons,

$\widehat{e f g a} - \widehat{h c d e}.$

Es gab also verbundene und getrennte Tetrachorde.

Zwei Paare verbundener Tetrachorde, zwischen welchen sich der Trennungston befindet, nebst einem unten hinzugefügten Ton, geben das vollkommene System:

$$A \quad H \quad c \quad d \quad e \quad \underbrace{e \quad f \quad g \quad a} \quad - \quad h \quad \overline{c} \quad \overline{d} \quad \overline{e} \quad \underbrace{\overline{e} \quad \overline{f} \quad \overline{g} \quad \overline{a}}.$$

Das System gleicht also der Tonfolge nach unserer absteigenden A-moll Tonleiter ohne Leitton.

Nach dem zweiten Tetrachord schaltete man dann noch ein mit diesem verbundenes ein, nämlich: $\overline{a} \quad \overline{b} \quad \overline{c} \quad \overline{d}$, wodurch sich fünf Tetrachorde in dem System ergaben:

$$\begin{array}{ccccccc} & \overline{1} & & \overline{2} & & \overline{4} & \overline{5} \\ A & H & c & d & e & \underbrace{e \quad f \quad g \quad a} & - \quad h \quad \overline{c} \quad \overline{d} \quad \overline{e} \quad \underbrace{\overline{e} \quad \overline{f} \quad \overline{g} \quad \overline{a}} \\ & & & & & (a \quad b \quad \overline{c} \quad \overline{d}) & \\ & & & & & \overline{3} & \end{array}$$

Die Anzahl der Töne ist somit 18, zwei davon $\overline{c}$ und $\overline{d}$ sind doppelt vorhanden, die Stufe h kommt auch als b vor.

Jedes Tetrachord hatte seinen Namen, wie jeder einzelne Ton in denselben. Die fünf Tetrachorde hiessen: 1. Hypaton (der Tiefsten), 2. Meson (der Mittleren), 3. Synemmenon (der Verbündeten), 4. Diezeugmenon (der Getrennten), 5. Hyperbolaeon (der Obersten). Die Bezeichnungen der einzelnen Töne in diesen Tetrachorden waren: Hypate (tiefster Ton), Parypate (vortiefster Ton), Lichanos (Zeigefinger-ton), Mese (Mittelton) u. s. w. Der am untersten Ende hinzugefügte Ton A hiess Proslambanomenos (hinzugefügter Ton). Zur Bezeichnung des einzelnen Tons war der Name des Tons und des Tetrachords erforderlich, z. B. Hypate Hypaton (der tiefste Ton des tiefsten Tetrachords) = H , Lichanos Meson (der dritte Ton des mittleren Tetrachords) = g u. s. w. Die Tonbenennungen der Griechen waren somit sehr weitläufig.

Namen der
Tetrachorde und
der Töne.

Das vollkommene System wurde auch nach anderen Tönen transponirt, was dem Begriffe nach unseren Tonarten entspricht. Es gab fünf, dann sieben solche Uebertragungen des Systems oder Tonarten; letztere Zahl war die vorherrschende in der Blüthezeit der griechischen Musik. Später wurde die Zahl der Tonarten auf 15 erhöht, und zwar: Fünf Haupttonarten von d , dis , e , f , fis (Dorisch, Jonisch, Phrygisch, Aeolisch, Lydisch), denen sich fünf Nebentonarten um eine Quarte tiefer, von a , b , h , c , cis (Hypo-Dorisch, Hypo-Jonisch, Hypo-Phrygisch u. s. w.) und fünf Nebentonarten um eine Quarte höher von g , gis , a , b , h (Hyper-Dorisch u. s. w.) zugesellten. Alle diese Tonarten kann man sich als Molltonleitern ohne Leitton denken.

Tonarten.

Es gab ferner sieben Octavengattungen. Diese entstehen, wenn man von jeder Stufe der diatonischen Tonleiter eine Reihe von acht unveränderten Tönen ausgehen lässt. Die Octavengattungen unterscheiden sich untereinander durch die verschiedene Lage ihrer Halb-töne; sie sind daher in unserem Sinne Tongeschlechter, wie unser

Octaven-
gattungen.

Dur und Moll. — Die griechischen Octavengattungen mit ihren Benennungen waren:

$\widehat{H} \widehat{c} \widehat{d} \widehat{e} \widehat{f} \widehat{g} \widehat{a} \widehat{h} = \text{Mixolydisch,}$	$\widehat{f} \widehat{g} \widehat{a} \widehat{h} \widehat{c} \widehat{d} \widehat{e} \widehat{f} = \text{Hypo-Lydisch,}$
$\widehat{c} \widehat{d} \widehat{e} \widehat{f} \widehat{g} \widehat{a} \widehat{h} \widehat{c} = \text{Lydisch,}$	$\widehat{g} \widehat{a} \widehat{h} \widehat{c} \widehat{d} \widehat{e} \widehat{f} \widehat{g} = \text{Hypo-Phrygisch,}$
$\widehat{d} \widehat{e} \widehat{f} \widehat{g} \widehat{a} \widehat{h} \widehat{c} \widehat{d} = \text{Phrygisch,}$	$\widehat{a} \widehat{h} \widehat{c} \widehat{d} \widehat{e} \widehat{f} \widehat{g} \widehat{a} = \text{Hypo-Dorisch.}$
$\widehat{e} \widehat{f} \widehat{g} \widehat{a} \widehat{h} \widehat{c} \widehat{d} \widehat{e} = \text{Dorisch,}$	

(Die Halbtöne sind durch Bogen bezeichnet.)

Die Octavengattungen waren ebenfalls aus Tetrachorden zusammengesetzt, und zwar kamen die drei verschiedenen Gattungen derselben (mit dem Halbton unten, in der Mitte und oben) theils verbunden, theils getrennt vor; bei den ersteren befand sich der Trennungston oben, z. B. $\overline{H \ c \ d \ e} \mid \overline{e \ f \ g \ a} \mid - h$ (Trennungston $a - h$).

Es fällt auf, dass wir bei den Octavengattungen denselben Benennungen wie bei den Tonarten, aber in ganz verschiedenem Sinne, begegnen. Dies erklärt sich dadurch, dass die Tonarten ihren Namen von den in ihnen enthaltenen Octavengattungen erhielten. Bildet man die sieben Octavengattungen nach ihrem Stufenplan von ganzen und halben Tönen sämmtlich auf den Ton A , denkt man sich ferner die Tonarten als Moll-Scalen (ohne Leitton) in zwei Octaven, so wird man jede Octavengattung in der gleichnamigen Tonart enthalten finden.

Z. B. Die hypodorische Octavengattung $\widehat{a} \widehat{h} \widehat{c} \widehat{d} \widehat{e} \widehat{f} \widehat{g} \widehat{a}$ ist enthalten in der hypodorischen Tonart $\widehat{a} \widehat{h} \widehat{c} \widehat{d} \widehat{e} \widehat{f} \widehat{g} \widehat{a}$ etc.; die hypophrygische Octavengattung auf A gebildet: $\widehat{a} \widehat{h} \widehat{c} \widehat{is} \widehat{d} \widehat{e} \widehat{fis} \widehat{g} \widehat{a}$ ist enthalten in der gleichnamigen Tonart $\widehat{h} \widehat{c} \widehat{is} \widehat{d} \widehat{e} \widehat{fis} \widehat{g} \mid \widehat{a} \widehat{h} \widehat{c} \widehat{is} \widehat{d} \widehat{e} \widehat{fis} \widehat{g} \widehat{a} \mid \widehat{h}$; die dorische Octavengattung auf A : $\widehat{a} \widehat{b} \widehat{c} \widehat{d} \widehat{e} \widehat{f} \widehat{g} \widehat{a}$ in der dorischen Tonart $\widehat{d} \widehat{e} \widehat{f} \widehat{g} \mid \widehat{a} \widehat{b} \widehat{c} \widehat{d} \widehat{e} \widehat{f} \widehat{g} \widehat{a} \mid$ etc.; die lydische Octavengattung auf A : $\widehat{a} \widehat{h} \widehat{c} \widehat{is} \widehat{d} \widehat{e} \widehat{fis} \widehat{gis} \widehat{a}$ in der gleichnamigen Tonart $\widehat{fis} \widehat{gis} \mid \widehat{a} \widehat{h} \widehat{c} \widehat{is} \widehat{d} \widehat{e} \widehat{fis} \widehat{gis} \widehat{a} \mid$ etc. Den sieben Octavengattungen entsprechen also die sieben gebräuchlichsten Tonarten.

Aehnlich wie unser Dur und Moll hat auch jede Octavengattung ihrem inneren Bau entsprechend, ihren eigenthümlichen Charakter. Die Alten schrieben auch jeder derselben ihre besondere Wirkung und Bestimmung zu.

Die Octavengattungen sind es, welche der Tonfolge nach in die Kirchentonarten des Mittelalters übergegangen sind; auch die griechischen Benennungen werden auf die Kirchentonarten, jedoch in veränderter, weil missverstandener Anordnung angewendet. Selbst unsere Dur- und Molltonleiter gleichen der Tonfolge nach der lydischen und hypodorischen Octavengattung.

Klang-
geschlechter.

Nebst den Tonarten und Octavengattungen kannte die griechische Musiktheorie auch Klanggeschlechter. Es waren das diatonische, chromatische und enarmonische. Das Tetrachord war diatonisch, wenn es, wie in allem Vorangegangenen aus zwei Ganztönen und einem Halbton bestand, wie $\widehat{h} \widehat{c} \widehat{d} \widehat{e}$. Das chromatische Tetrachord war aus zwei Halbtönen und einer kleinen Terz zusammengesetzt ($\widehat{h} \widehat{c} \widehat{cis} \widehat{e} - \widehat{e} \widehat{f} \widehat{fis} \widehat{a}$), das enarmonische aus zwei Viertel-

tönen und einer grossen Terz ($h \frac{1}{4} T. c e - e \frac{1}{4} T. f a$). Chromatik und Enarmonik sind demnach hier in ganz anderem Sinne, als dem unseren verstanden.

Die chromatischen und enarmonischen Tetrachorde wurden gleich den diatonischen zu Tonleitern und ganzen Systemen erweitert.

Z. B. Chromatisch:

$$A \left[\begin{array}{c} \overline{H \overset{1.}{c} \overset{2.}{e} \overset{3.}{f} \overset{4.}{a}} \\ \underbrace{H \overset{1.}{c} \overset{2.}{e} \overset{3.}{f} \overset{4.}{a}} \\ \underbrace{a \overset{1.}{b} \overset{2.}{h} \overset{3.}{d}} \end{array} \right]$$

Enarmonisch:

$$A \left[\begin{array}{c} \overline{H \frac{1}{4} T. c e \mid e \frac{1}{4} T. f a \mid h \frac{1}{4} T. c e \mid e \frac{1}{4} T. f a} \\ \underbrace{H \frac{1}{4} T. c e \mid e \frac{1}{4} T. f a \mid h \frac{1}{4} T. c e \mid e \frac{1}{4} T. f a} \\ \underbrace{a \frac{1}{4} T. b d} \end{array} \right]$$

Da nun jede der transponirten Tonarten diatonisch, chromatisch und enarmonisch vorkommen konnte, so steigert sich die Zahl derselben von 15 auf 45.

Es gab sogar innerhalb des Tetrachords noch Schattirungen der Klanggeschlechter, z. B. $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{3}$ und $\frac{15}{6}$ Ton; solche wurden das weiche chromatische, scharfe chromatische, weiche diatonische u. s. w. Klanggeschlecht genannt. — Das diatonische Klanggeschlecht, das älteste, war jedoch das gebräuchlichste, das enarmonische, das jüngste, kam bald wieder ausser Gebrauch.

Die Intervalle schieden sich in Consonanzen und Dissonanzen. Consonanzen waren nur die Octave (Diapason), die Quint (Diapente), die Quart (Diatessaron). Alle anderen Intervalle waren Dissonanzen; auch die beiden Terzen und Sexten bildeten nach den complicirten Zahlenverhältnissen der Griechen dissonirende Intervalle.

Intervalle.

Nicht aus dem dissonirenden Verhältniss der Terz, sondern aus dem Wesen und Charakter der griechischen Musik überhaupt ergibt sich, dass die Griechen die Harmonie in unserem Sinne nicht kannten. Sie besaßen nur eine sehr beschränkte Polyphonie, welche in der Instrumentalbegleitung und in der reinen Instrumentalmusik zur Anwendung kam; diese war wahrscheinlich nur zweistimmig, wobei die Melodie in der unteren Stimme, die Begleitung in der oberen lag. Der Chorgesang war dagegen ausschliesslich einstimmig (oder in der Octave).

Keine Harmonie.

Was die absolute Tonhöhe betrifft, so nimmt man an, dass die Stimmung bei den Griechen $1\frac{1}{2}$ Ton (eine kleine Terz) tiefer stand als die moderne. Der Tonumfang erstreckte sich über drei Octaven und einen Ton ($A - \bar{h}$, also ungefähr $Fis - \bar{gis}$ nach unserer Stimmung).

Absolute
Tonhöhe.

Die Tonschrift der Griechen, die älteste bekannte, bestand aus Buchstaben, älteren (phönikischen) und neueren Ursprungs; die Gestalt derselben erscheint auch verändert, umgestellt, verstümmelt. Die Tonzeichen wurden über den Text gesetzt. Nach Alypius, welcher

Tonschrift.

die Hauptquelle über diesen Gegenstand bildet, wären diese Tonzeichen sehr zahlreich; jeder der 18 Töne in den 15 Tonarten hat sein eigenes Zeichen, welches wieder in den drei Klanggeschlechtern ein verschiedenes war, endlich gab es Tonzeichen für Gesang und andere für Instrumente. Es würden sich somit ergeben: $18 \times 15 \times 3 \times 2 = 1620$ Tonzeichen. Da jedoch diese Zeichen sich häufig wiederholen, so verringert sich die Anzahl beträchtlich; sie wird mit 134 oder auch nur mit 90 angegeben, wovon die eine Hälfte der Gesangs-, die andere der Instrumentalnotirung zufällt. Auch für die Zeitwerthe der Töne (den Rhythmus) hatten die Griechen Zeichen, welche über die Buchstaben gesetzt wurden, eine Bezeichnung, welche jedoch spärlich und unvollkommen ist. Auch Pausenzeichen gab es.

Die griechische Tonschrift ist durch Fortlage, Friedr. Bellermann und Westphal vollständig aufgeheilt worden. Im Falle der etwaigen Entdeckung altgriechischer Handschriften, wäre daher ihre Entzifferung nahezu gesichert.

In der Beilage, Beispiel 1, ist eine Probe griechischer Tonzeichen (nach Alypius), und zwar die für die lydische Tonart, in den drei Klanggeschlechtern und mit der Unterscheidung für Gesang und Instrumente, sammt der Entzifferung in unseren Noten gegeben; auch einige rhythmische Zeichen sind beigelegt.

Rhythmik.

Die Rhythmik der Griechen ist als Wissenschaft entschwunden, lebt aber in den classischen Werken derselben fort. Rhythmus ist die ebenmässige Gliederung der Zeit in der Musik, die musikalische Zeitordnung. Die Grundlage der Messung bei den Griechen bildete eine relative Zeiteinheit, welche als die kleinste untheilbar war; aus dieser setzten sich die grösseren Zeitwerthe zusammen. Die verschiedenen Zeitwerthe vereinigten sich zu Takten und Taktarten, aus diesen bildeten sich grössere Zeitgruppen, rhythmische Glieder (Kolon = rhythm. Glied), Perioden, der ganze rhythmische Bau. Weniger in den Taktarten als in den grösseren Zeitgliederungen liegt der rhythmische Reichthum der griechischen Musik. Der Rhythmus verband die Töne, die Worte und die Körperbewegungen zu einem einheitlichen Ganzen.

Metrik.

Die Metrik beschäftigt sich mit der Sprache, ihren langen und kurzen Silben, dem poetischen Silbenmass, mit den Versfüssen, Versmassen (Metra). Das griechische Metrum war in Uebereinstimmung mit dem Rhythmus. Es gab mannigfaltige Versmasse, wie: Trochaeus, Jambus, Dactylus, Anapaestus, die zusammengesetzten: Tetrameter, Hexameter u. s. w. Die griechische Metrik wurde von den Gelehrten der Alexandrinischen Zeit als Wissenschaft behandelt und ging auf die lateinische Sprache über. Die Rhythmik und Metrik der Griechen wurden in neuester Zeit durch die Gelehrten: Hermann, Bökh, Westphal und J. H. Schmidt durchforscht und in ein klares Licht gestellt.

Physikalisch-mathematische
Tonlehre.

Die physikalisch-mathematische Tonlehre wurde durch Pythagoras, einem griechischen Gelehrten im 6. Jahrh v. Chr.

begründet. Er entdeckte die Zahlenverhältnisse der Intervalle, die er nach den Längenverhältnissen der Saite, am Monochord, bestimmte. Während er die einfachen Proportionen für die Octave mit 1 : 2, die Quint mit 2 : 3, die Quart mit 3 : 4 fand, welche Intervalle sich somit als Consonanzen darstellten, gelangte er für die Terz zu der schwerfasslichen Proportion 64 : 81, wodurch diese als Dissonanz erschien. Pythagoras kannte nur die Längenverhältnisse der Saite, ihre Schwingungsverhältnisse und deren Messung waren ihm unbekannt. Diese, und somit die nächste Ursache des Tons und der Tonverhältnisse, wurden erst zwei Jahrtausende später durch den französischen Gelehrten P. Mersenne im 17. Jahrhundert gefunden. Pythagoras' mathematische Untersuchungen über die Natur der Töne hatten auch einen philosophisch-mystischen Hintergrund. Nach ihm sei Alles in der Welt „Zahl und Harmonie“. Die Zahlenverhältnisse wurden auf den Lauf der Sterne und auf Gegenstände der Natur angewendet. Die Anhänger seiner Lehre wurden Pythagoräer, auch Canoniker (von Canon, Regel) genannt.

Pythagoras.

Die Terz als Dissonanz.

Pythagoräer.

Den Grundsätzen der Pythagoräer entgegen, lehrte später Aristoxenos, dass in Sachen der Musik nicht die Zahl, sondern das Gehör massgebend sei. Er construirte durch gleichmässige Aneinanderreihung von Viertel- und Halbtönen eine Art gleichschwebender Temperatur. Zu einer richtigen Bestimmung der Terz kam es auch durch ihn nicht. Seine Anhänger wurden Aristoxener, auch Harmoniker genannt; sie bildeten, den an die strenge Regel haltenden Pythagoräern gegenüber, die Praktiker der Musik.

Aristoxenos.

Aristoxener.

Die Zahlenverhältnisse der Terz und der aus ihr sich ergebenden anderen Intervalle wurden später durch Didymus (ca. 30 v. Chr.) und Ptolomaeus (120 n. Chr.) berichtigt. Doch wurde die Terz erst im späteren Mittelalter als unvollkommene Consonanz erklärt und behandelt. Durch den Venetianer Zarlino im 16. Jahrh. wurden endlich die Verhältnisse unseres gegenwärtigen diatonischen Systems festgestellt.

Die praktische Musik der Griechen bestand im Wesentlichen aus dem an Wort und Rhythmus gebundenen einstimmigen Gesang. Auch der Chorgesang war unisono oder in der Octave. Die Instrumentalbegleitung zum Gesange beschränkte sich auf die Markirung einzelner Intervalle oder etwa dem Mitspielen der Melodie; auch die spätere selbständige Instrumentalmusik war nur eine Wiedergabe des Gesanges.

Praktische Musik.

Alle griechischen Poesien wurden ursprünglich gesungen, auch waren Dichter und Tonsetzer in einer Person vereinigt. Schon die ältesten Dichtungen der Griechen, die Homer's, wurden gesungen. Der epischen Dichtung mit ihrer musikalischen Recitation folgte die lyrische, mit dieser die eigentlichen musikalischen Formen. Die Gesangsformen waren mannigfaltig. Es gab Monodien (Einzelgesänge) und Chorgesänge. Die ersteren unterschieden sich in die Kitharodie

Gesangsformen.

	und die Aulodie. Die Kitharodie, der Einzelgesang mit Kitharabegleitung, dem Apollo geweiht, war ruhig, feierlich. Die Aulodie, der Gesang mit Begleitung eines Blasinstruments, daher von zwei Personen ausgeführt, war als dem Dionysos-Cultus entstammend, bewegter, leidenschaftlich. Der Gesangsstyl war theils recitirend (doch in Uebereinstimmung mit dem musikalischen Rhythmus), theils liedartig.
Nomen.	Es gab feststehende Weisen oder Nomen, welche unter bestimmten Bezeichnungen allgemein bekannt waren, z. B. der pythische Nomos, der Terpander'sche, der aeolische, böotische Nomos etc. Zu den einzelnen Formen gehörten: Die Elegie, die Ode, Liebeslieder, Skolien (Tischlieder), Epinikien (Loblieder) etc. In den Chorliedern waren Poesie, Musik und Tanz vereint. Letzterer bestand aus rhythmisch geordneten Körperbewegungen und bildete die „Orchestik“. Hymnen, Päne, Chöre von Mädchen, Hochzeitschöre etc. waren die verschiedenen Gattungen der Chormusik. Die Dithyrambe, Hymne an Dionysos, war ebenfalls eine orchestische Form. Die Dithyrambe führte zum Drama.
Einzelne Formen.	
Orchestik.	
Dithyrambe.	
Instrumente.	Die Instrumente der Griechen unterschieden sich in Saiten- und Blasinstrumente. Die echt griechischen Saiteninstrumente waren die Lyra und die Kithara. Ausserdem hatten sie Saiteninstrumente asiatischen Ursprungs. Die Saiten wurden nur ihrer ganzen Länge nach benützt und durch die Finger oder durch das Plectrum (aus Bein oder Metall) in Schwingungen versetzt. — Die Blasinstrumente (Auloi) waren zahlreich und unseren Flöten, Oboen und Clarinetten ähnlich. Die Flöte war das heimische Blasinstrument der Griechen; ihr schlossen sich die Pansflöte (aus mehreren Pfeifen bestehend), die Schalmei u. A. an. Diese Holzblasinstrumente waren mit Löchern versehen, durch welche die Verkürzung der Luftsäule und somit die Verschiedenheit der Tonhöhe bewirkt wurde. Metallinstrumente, wie die Trompete und das gebogene Horn, wendeten die Griechen nur bei gewissen feierlichen Gelegenheiten an.
Lyra und Kithara.	
Flöte.	
	Man fand bei den Ausgrabungen in Pompeji mehrere griechische Blasinstrumente; sie werden in dem Museum zu Neapel verwahrt.
Orgel.	Die Orgel (Hydraulos, Wasserorgel) in der Spätzeit der Griechen in Alexandrien entstanden, wurde durch einen Blasbalg zum Tönen gebracht; auch verwendete man das Wasser zur Ausgleichung des Drucks. Zur Zeit des römischen Kaisers Augustus soll diese Orgel schon eine Art von Tastatur besessen haben. Erst im 8. Jahrh. n. Chr. wurde die Orgel in den christlichen Cultus eingeführt.
Geschichte.	Die Geschichte der griechischen Musik, der Musenkunst, ist in ihren Anfängen von Göttern, Halbgöttern und Heroen durchwebt. Apollo ist der Musengott, sein Symbol die Lyra oder Phorminx.
Mythen.	In zahlreichen griechischen Mythen spielt die Musik eine hervorragende Rolle. Orpheus, der durch Saitenspiel und Gesang die Geister der Unterwelt rührt und die verlorene Gattin Eurydike zurückgewinnt, Thamyras, der verwegen die Musen zum Wettstreite herausfordert, sind solche mythische Helden der Musik. Wie in der Götter- und Heroenwelt

selbst, so ertönte auch zu ihren Ehren Musik bei gottesdienstlichen Handlungen, heiligen Spielen; Rhapsoden sangen vor dem Volke, Klagegesänge, wie der uralte Linosgesang, ernste oder heitere Päne wurden zu Ehren der Götter und Helden angestimmt.

Eigentliche historische Nachrichten über die griechische Musik beginnen mit dem 8. Jahrh. v. Chr. Terpander soll zuerst ein regelmässiges System der Musik begründet haben; die siebentönige Scala wird ihm zugeschrieben. Auch wird er als der Schöpfer der ältesten Gesangsform zur Kithara (der Kitharodie) betrachtet. Als Erfinder der Aulodie gelten Klonas und der halbmythische phrygische Flötenspieler Olympos. Diesem letzteren wird auch die Einführung des enarmonischen Geschlechts zugeschrieben.

Eine lange Reihe von griechischen Dichter-Tonsetzern nennt die Geschichte. Die meisten derselben sind nur durch ihre Namen und die ihnen zugeschriebene Bedeutung bekannt, von einer Minderzahl haben sich Poesien, vollständig oder in Fragmenten, erhalten. Ihre Musik aber ist bis auf die angeführten geringen Ueberreste verloren.

Dem 7. Jahrh. gehören an: Thaletas mit seinen orchestischen Werken, Tyrtäos, durch seine Kriegslieder berühmt, Alkman, der in der Chordichtung bedeutend war, auch Chöre für Mädchen schrieb. Von Letzterem sind viele Verse erhalten.

Die Glanzepoche griechischer Kunst, in welcher Musik und Dichtkunst vereint ihre schönsten Triumphe feierten, gruppirt sich um das 6. Jahrh. Aus dieser Epoche werden zahlreiche und bedeutende Meister genannt.

Stesichoros aus Sicilien regelte die Chorformen. Arion in Korinth legte durch seine Dithyramben den Grund zum griechischen Drama. Sakadas schuf in seinem Pythikon, der Darstellung des Kampfes Apollo's mit dem Drachen, das nationale Hauptwerk der Griechen. Alkäos glänzte in der aeolischen Lyrik, der Ode; eine Anzahl von Fragmenten seiner Gesänge ist erhalten. Die Dichterin Sappho wurde von ihren Zeitgenossen als „zehnte Muse“ gefeiert. Von ihren zahlreichen Liebesgesängen haben sich einige erhalten. Sie umgab sich mit einem Kreis junger Mädchen, deren poetische Führerin sie war; der Name einer ihrer Schülerinnen, Erinna, ist auf die Nachwelt gekommen. Anakreon, einer der berühmtesten Poetenmusiker dieser Zeit, sang das Lob männlicher Schönheit. Er war der Dichter heiterer Lebenslust. Nur wenige Fragmente seiner Poesien sind noch vorhanden, doch wurde seine Dichtungsart nach ihm die Anakreontische genannt. Lasos von Hermione, Dithyrambendichter, ist auch als Lehrer und Schriftsteller (Akustiker) wichtig; er war der Lehrer Pindar's.

Pindar (518—441), der gefeierte Poet und Tonsetzer, lebte in Theben. So nachhaltig war sein Ruhm, dass noch bei der Zerstörung Thebens im Jahre 335 Alexander von Macedonien das Haus

Pindar's und seine Nachkommen zu schonen befahl. Zahlreiche Poesien von ihm sind uns erhalten, unter denen seine Epinikien (Lobgesänge auf die Sieger bei den heiligen Spielen), Skolien (Tafellieder), seine orchestischen Gesänge hervorzuheben sind. Die Melodie seiner ersten pythischen Hymne wird als das einzige vorhandene Denkmal altgriechischer Musik betrachtet. Pindar ist der bedeutendste Vertreter der dorischen Lyrik.

Heilige Spiele. Musische Aufführungen bildeten einen wichtigen Theil des öffentlichen Lebens in Griechenland. Bei den heiligen Spielen, den Nationalfesten der Griechen, fanden auch musische Wettkämpfe statt; diese bestanden in Gesang, Instrumentenspiel und dramatischen Darstellungen. Während die Olympischen Spiele (seit 776 v. Chr.) ihren Schwerpunkt in den gymnastischen Uebungen und Kämpfen besaßen, traten in den pythischen Spielen (vom 6. Jahrh. an) die musischen Künste und Preisbewerbungen in den Vordergrund. Die Sieger wurden mit Lorbeer bekränzt und hoch gefeiert.

Olympische und
pythische Spiele.

Athen.

Unter den Städten Griechenlands waren Sparta im 6., Athen im 5., Theben im 4. Jahrh. tonangebend in den musischen Künsten. Athen insbesondere, zur Zeit des Perikles, ward zum Centrum der Musik. In trefflichen Schulen wurde Wissenschaft und Praxis der Kunst gelehrt. Ein eigenes Gebäude für musikalische Aufführungen, das Odeion in Athen, wurde errichtet. Derselben Zeit gehört auch die Blüthe der dramatischen Poesie an.

Die bedeutendste und interessanteste Erscheinung der griechischen Musenkunst bildet das Drama. In diesem wirkten Poesie, Musik und darstellende Kunst in engster Vereinigung zusammen.

Drama.

Tragödie und
Komödie.

Das griechische Drama entstand aus dem Dionysos-Cultus mit seinen Chören und orchestischen Bewegungen. Die Blüthezeit desselben fällt in das 5. Jahrh. v. Chr.; es durchlief eine kurze, aber glänzende Laufbahn. Das griechische Drama unterscheidet sich in die Tragödie und Komödie, zwischen welchen noch das Satyr-drama steht.

Bau.
Scenischer
Theil.

Der Bau des griechischen Dramas gliederte sich in den scenischen und in den orchestischen Theil. Der scenische Theil umfasste die eigentliche dramatische Handlung, die Dialoge und Recitationen der darstellenden Personen, welche sich auf einer Estrade (Bühne) befanden. Die scenische Darstellung beschränkte sich Anfangs auf einen Acteur, später gab es deren zwei bis drei. Jeder derselben hatte mehrere Rollen in demselben Drama auszuführen und wechselte Costume und Gesichtsmaske je nach der darzustellenden Person. Der orchestische Theil war durch den Chor vertreten, welcher die dramatische Handlung mit Betrachtungen, Empfindungsausdrücken unterbrach, oder, obwohl selten, in diese eingriff; er begleitete seine Gesänge durch entsprechende rhythmische Bewegungen. Der Chor befand sich in einem halbkreisförmigen Raume vor der Bühne und tiefer als diese in der sogenannten Orchestra; während seiner Thätigkeit blieb

Orchestischer
Theil.

die Bühne leer. Der Chor bestand aus 40—50 Personen, auch in getheilten Gruppen. Die Instrumentalbegleitung war eine sehr dürftige und oft nur einem einzigen Blasinstrumente anvertraut.

Da die Musik des griechischen Dramas nur in ihrer rhythmischen Beschaffenheit erkennbar ist, während uns die melodische verloren bleibt, so können wir eine bestimmte Vorstellung von derselben nicht gewinnen. An eine Wiederbelebung des griechischen Dramas kann daher schon aus diesem Grunde nicht gedacht werden.

Drei grosse Meister sind es, welche die griechische Tragödie aufweist: Aeschylos, Sophokles, Euripides.

Meister der
Tragödie.

Von Aeschylos (525—456 v. Chr.) haben sich sieben Tragödien (aus 70) erhalten: Die Orestie aus drei Stücken (Agamemnon, das Todtenopfer, die Eumeniden) bestehend, Prometheus, die Schutzflehenden, die Perser, die Sieben vor Theben. Seine Tragödien gruppirten sich zu Trilogien, denen als viertes Stück ein Satyrdrama folgte; sie wurden bei den alljährlichen dramatischen Preisbewerbungen aufgeführt. Die Chöre in seinen Dramen, wie die in den Eumeniden, waren von ergreifender Wirkung. Aeschylos vertritt die alte classische Richtung der griechischen Tragödie.

Aeschylos.

Sophokles (497—405) bildete die Anlage der dramatischen Handlung zu grösserer Vollkommenheit aus. Von seinen 100 Stücken besitzen wir noch sieben: Antigone, König Oedipus, Oedipus auf Kolonos, (die bedeutendsten derselben), dann der rasende Aias, Philoktetes, Elektra, die Trachinierinnen. Seine Tragödien sind voll Bewegung und Leben, dabei edel und massvoll in der Empfindung. Sophokles feierte während seiner langen Laufbahn glänzende Triumphe.

Sophokles.

Euripides (482—406 v. Chr.); eine Anzahl von 92 Stücken wird ihm zugeschrieben. Von diesen sind noch vorhanden: 17 Tragödien (darunter Medea, die Herakliden, die beiden Iphigenien, die Phönicierinnen) und ein Satyrdrama, der Kyklop (das einzige Stück dieser Gattung, welches sich erhalten hat). Euripides galt als der Vertreter der neueren Tragödie. Seine Dramen waren ergreifend, doch ohne die ideale Haltung und Reinheit der Gesinnung seiner Vorgänger zu erreichen. Ein charakteristischer Zug in seinen Stücken war die Darstellung der weiblichen Leidenschaft, der Eifersucht Medea's etc. Die Dramen des Euripides bewiesen eine grosse Lebenskraft, indem sie sich noch bis in das 5. Jahrh. n. Chr. auf den antiken Theatern behaupteten.

Euripides.

Die griechische Komödie war ungebundener und oft von übermüthiger Laune erfüllt. Das Wesen der Komödie lag weniger in einer streng gegliederten Handlung als in dem phantastischen oder satirischen Inhalt dieser Gattung. Die Masken waren charakteristisch, oft grell carrikirt. Auch der Chor erschien in seltsamen Verkleidungen, wie als Wespen, Vögel, Frösche, Wolken. Der bedeutendste Dichter der griechischen Komödie war:

Komödie.

Aristophanes.

Aristophanes, dessen Stücke in die Zeit von 427—388 v. Chr. fallen. Elf seiner Komödien sind erhalten, darunter: Die Ritter, die Wolken, die Wespen, der Friede, die Vögel, die Frösche, die Versammlung der Frauen, Plutos. Seine Komödien verfolgen theils politische Tendenzen, oder es sind Satiren auf literarische Grössen, oder sie behandeln Stoffe aus dem gewöhnlichen Leben. Nicht blos durch den witzigen, geistvollen Inhalt, auch durch Vorzüge der Sprache und Form zeichnen sich die Werke dieses Autors aus. Die Komödien des Aristophanes erregten grosses Aufsehen bei den Zeitgenossen, traten aber bald vom Schauplatze ab.

Niedergang.

4. Jahrh.

Instrumental-
musik.

Der allmälige Niedergang der antiken musikalischen Kunst, der sich vom 4. Jahrh. v. Chr. an vollzog, kennzeichnet sich durch zwei Hauptmomente: Das Zurücktreten der Orchestik, welche bald ganz verschwand, ferner die erhöhte Pflege der Instrumentalmusik, welche im selbständigen Instrumentenspiel, einer Art Virtuositäts, ihren Ausdruck fand. Bei den musischen Wettbewerben ringt die Eitelkeit um den Preis persönlicher Geschicklichkeit, während die ernste Kunst immer mehr an Boden verliert. Noch treten einzelne bedeutende Künstlernamen hervor, wie Timotheos, Philoxenos, Telestes, als Dithyrambendichter zur Zeit Philipp's von Macedonien. Auch die Namen von Siegern in den Preisbewerben werden genannt. Die Musikpflege dehnte sich immer mehr aus, auch Sklaven wurden häufig als ausübende Musiker verwendet. Das Theater erlangte eine steigende Beliebtheit. Es bildeten sich ferner Künstlergesellschaften aus Kitharoden, Auleten, Tragöden und Komödianten bestehend, welche als „dionysische“ Künstler bis in ferne Länder zogen. Der Niedergang der griechischen Kunst war also keinesfalls ein Verlöschen; vielmehr fand sie in dieser Zeit und in diesem Zustande ihre weiteste Verbreitung. Alexandrien wurde vom 3. Jahrh. v. Chr. an, die Hauptstadt der griechischen Bildung, das zweite Athen; hier öffnete sich auch dem griechischen Drama und der Instrumentalmusik eine zweite Heimat. Auch nach Rom verpflanzte sich die griechische Kunst. Eine nationale Kunst besaßen die Römer nicht.

Dionysische
Gesellschaften.

Verbreitung
der griechischen
Musik.

Alexandrien.

Rom.

Tragödien und
Komödien.

In Rom wurde die Kunst nicht in dem idealen Sinne der Griechen, sondern als Gegenstand des Genusses, der Mode, des Glanzes und der Eitelkeit aufgefasst und betrieben. Tragödie und Komödie nach griechischem Muster wurden schon gegen Ende des 4. Jahrh. v. Chr. eingeführt. In der ersteren waren Livius Andronicus und Ennius thätig, in der Komödie Plautus und Terentius hervorragend. Viele lateinische Komödien haben sich erhalten.

Pantomime.

Concerte.

Grosse Beliebtheit genoss später in der römischen Kaiserzeit die Pantomime.

Concerte, bei welchen zahlreiche Sänger und Instrumentalisten mitwirkten, waren an der Tagesordnung; an eine eigentliche Polyphonie kann bei diesen Massenproductionen nicht gedacht werden.

Die Zeit der römischen Kaiser, besonders im 1. Jahrh. n. Chr., war zugleich die der Blüthe der Musik in Rom. Die Cäsaren begünstigten sie oder übten sie selbst leidenschaftlich aus. So erscheint Caligula als Sänger und Tänzer. Nero, der als Dichter und Musiker gelten wollte, war von einer wahren Gesangsmanie, verbunden mit lächerlicher Eitelkeit, beherrscht; er trat sowohl in Rom als auch auf Kunstreisen in Griechenland, Neapel öffentlich als Sänger und Schauspieler auf und warb um den Beifall der Menge. Auch dessen Nachfolger Vespasian und Titus waren Musikliebhaber. Die griechischen Nationalfeste mit ihren musischen Wettkämpfen wurden auch unter der römischen Herrschaft mit Glanz abgehalten. Im 2. Jahrh. n. Chr. zogen dionysische Künstler aus Rom über die Alpen; Spuren ihrer Theater hinterliessen sie in Nimes, Marseille, Cöln u. s. w.

Römische Kaiser.
1. Jahrh. n. Chr.
Nero.

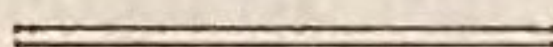
Nationalfeste.

Vom 3. Jahrh. an erfolgt mit dem Zusammenbruch des Heidenthums auch der rasche Sturz der antiken Kunst. Die Musik ist ihr letzter fallender Zweig. Diese, wenn auch entartete Kunst, findet noch im 4. Jahrh. n. Chr. in Constantinopel, der neuen Hauptstadt des Kaiserreichs, wie auch in Rom und in ganz Italien, trotz der Invasion der Barbaren ihre eifrige Pflege. Im Jahre 394 n. Chr. wurden zum letzten Male die Olympischen Spiele gefeiert. Am längsten fristen die antiken Theater ihr Dasein, um erst im 6. Jahrh. gänzlich zu verschwinden.

3. und 4. Jahrh. n. Chr.
Theater.

Die letzten Klänge der griechisch-römischen Musik waren kaum verhallt, als bereits die christlichen Gesänge, aus der Verborgenheit hervortretend, ihre Herrschaft antraten.

Auflösung der griechischen Musik.



Alte Geschichte.

Von Chr. Geb. bis Ende des 16. Jahrhunderts.

Erster Hauptabschnitt.

Zeitraum:

Von Chr. Geb. bis 1100.

**Urchristliche Musik. — Gregor. — Gregorianischer Gesang. —
Kirchentöne. — Neumen. — Hucbald. — Guido. — Musikalische
Tractate. — Volksmusik. — Instrumentalmusik.**

Die Musik ist jene Kunst, in welcher sich die Innerlichkeit des Menschen am reinsten und unmittelbarsten ausspricht. Mit nichts Anderem zu vergleichen, ist sie geeignet das Gemüth zu erheben und mit mächtiger Ahnung des Ueberirdischen zu durchziehen. Kann es daher Wunder nehmen, dass die Religion sich dem Reiche der Töne verband? Es war ein natürliches Bündniss. Und so finden wir schon im Alterthum jeden religiösen Cultus mit Gesang und Instrumentenspiel vereint. Auch das Christenthum war von seinen Anfängen an durch Musik begleitet. Die religiösen Empfindungen der ersten Christen sprachen sich in Gesängen aus. Erst schüchtern und heimlich erzitterten diese Gesänge in verborgenen Zufluchtsstätten, bevor sie sich offen und frei hervorwagten, um endlich in prächtigen Gotteshäusern machtvoll auszuströmen.

Urchristliche
Gesänge.

Kirche und
Tonkunst.

Diese urchristlichen Gesänge bilden die historischen Anfänge unserer Tonkunst. Auch ihr Keimen und Wachsen verfolgen wir innerhalb des Christenthums. Fortan stehen Kirche und Tonkunst durch Jahrhunderte in inniger Beziehung. Zuerst ist es die Kirche, welche dem religiösen Gesang ihre Sorgfalt widmet und mit diesem ein geordnetes Tonwesen schafft. Dann ist es die Tonkunst, welche in steigender Entwicklung ihre Gaben der Kirche darbringt.

Die Kirche ging in der Pflege der Tonkunst voran. In jenen dunkeln Zeiten war die Kirche die alleinige Trägerin der Cultur, die Ausspenderin aller Ideen; nur die Kirche war ferner durch ihre Verbreitung und Einheit im Stande etwas Allgemeingiltiges zu schaffen. So knüpfen sich denn fast alle musikgeschichtlichen Nachrichten des Mittelalters an die Kirche.

Zwei Namen sind es, um welche sich die musikhistorische Entwicklung mehr als eines Jahrtausends gruppirt, welche das Mittelalter mit einem musikalischen Glorienschein umgibt: Gregor und Guido. Gregor der Papst, Guido der Mönch. Sie sind die grossen Gestalten, welche da hervorragen aus der Schaar jener Bischöfe, die als Beschützer der Musik wirkten, und jener Mönche, welche in der Beschaulichkeit des Klosterlebens musikalischen Systemen nachsannen. Und noch ein dritter Name, aber in anderem Sinne: Boëtius, jener römische Schriftsteller des 5. Jahrh., die Autorität und Hauptquelle der griechischen Musiklehre für das ganze Mittelalter. Vertreten die beiden ersten Namen den Fortschritt, so erscheint uns in Boëtius gleichsam das böse Princip, welches die Kunst in längst verlassene Bahnen zurückführen und sie durch unfruchtbare Speculationen vom Pfade der natürlichen Entwicklung ablenken will.

Gregor. Guido.
Boëtius.

Die Geschichte unserer Tonkunst, welche durch Gregor und Guido führt, vermögen wir, wenn auch durch lange dunkle Strecken unterbrochen, zu verfolgen. Was aber ausserhalb der Kirche, unabhängig von dieser, unbekümmert um Theorien und Systeme, aus dem Volke heraus ertönte, entzieht sich vollständig der historischen Kenntniss. Die Volksmusik des frühen Mittelalters bleibt uns tief verborgen. Die geschichtliche Darstellung ist somit für diese Zeitepoche auf die urchristlichen Gesänge beschränkt.

Volksmusik.

Dass die ersten Christen sich an religiösen Gesängen erbaut haben ist unzweifelhaft, über das Wesen derselben fehlen aber Nachrichten und Denkmale.

Gesänge der
ersten Christen.

Christus stimmte nach dem h. Abendmahl mit seinen Jüngern einen Lobgesang an (Evang. Math. 26, 30); die Apostel fordern zum Gesange als Erbauungsmittel auf (Paulus an die Kolosser, an die Epheser, dann Jacobus); die Kirchenväter vom 1. bis 3. Jahrh., darunter insbesondere der Bischof Clemens von Alexandrien (im 3. Jahrh.), lassen es in ihren Schriften an Ermahnungen zum religiösen Gesang nicht fehlen.

Hinsichtlich des Ursprungs dieser Gesänge ist man auf Vermuthungen angewiesen. Waren sie der damals noch herrschenden griechisch-römischen Musik nachgebildet, lehnten sie sich an die religiösen Gesänge der Juden? Dass die urchristlichen Gesänge sogleich eigenartige gewesen sein sollten ist kaum anzunehmen, vielmehr, dass griechische Weisen (Nomen), und zwar die kunstloseren, volksthümlichen, sich in die christlichen verpflanzten, ebenso werden jüdische gottesdienstliche Gesänge durch die zum Christenthume übergegangenen

Ursprung.

Juden Aufnahme gefunden haben. In jedem Falle kann man sich diese urchristlichen Gesänge nur als sehr einfache denken, da die ersten Christen Leute aus dem Volke waren.

Wechsel-
gesang.

Die ältesten christlichen Gesänge waren Psalmen, dem alten Bunde entnommen, wahrscheinlich auch mit ihren ursprünglichen Tonweisen, ferner Lieder (Cantica) aus der h. Schrift. Frühzeitig schon waren die Psalmen mit der Form des Wechselgesangs verbunden, welcher schon in der jüdischen Secte der Therapeuten um 50 n. Chr. üblich gewesen sein soll. Der Wechselgesang fand zwischen einzelnen Stimmen und dem Volke, oder zwischen zwei Chören, Männern einerseits, Frauen und Kindern andererseits, statt. In einem Briefe Plinius' des Jüngeren an Kaiser Trajan, Anfangs des 2. Jahrh. heisst es: Dass die Christen an gewissen Tagen vor Sonnenaufgang zusammenkommen, um Christo, gleich einem Gotte, einen Wechselgesang zu singen. Die Wechselgesänge, Antiphonien und Responsorien, erhielten sich in der Kirche. Bald gesellten sich den Psalmen auch christliche Hymnendichtungen hinzu.

4. Jahrh.

Mit dem 4. Jahrh. werden die Nachrichten bestimmter; noch fehlen die musikalischen Monumente. Allmählig bildet sich nun der Kirchengesang aus, eigene Kirchensänger werden bestellt, während die Theilnahme der Gemeinde am Gesange eine beschränkte wird. Schulen zur Heranbildung von Kirchensängern werden gegründet, so vom Papst Sylvester (die Schola cantorum in Rom), ferner von dem h. Hilarius, Bischof von Poitiers, beide im 4. Jahrh. Der erste bedeutende musikgeschichtliche Name ist der des Ambrosius.

Schulen.

Ambrosius.

Ambrosius, Bischof von Mailand (gest. 397), führte regelmässige Gesänge ein; er dichtete kirchliche Hymnen, erfand vielleicht auch manche Tonweisen. Seine Gesänge erhielten sich durch Jahrhunderte in der Kirche zu Mailand; der Ambrosianische Ritus behauptete sich daselbst und auch an anderen Orten bis in die neueste Zeit. Manche Hymnen des Ambrosius sind noch jetzt gebräuchlich, die ihnen zugehörigen Melodien sind aber spurlos verschwunden. Der Ambrosianische Gesang soll dem morgenländisch-griechischen nachgebildet, er soll ferner metrisch gewesen sein; es wird ihm auch eine grosse Volksthümlichkeit nachgerühmt. Der h. Augustinus, von Ambrosius getauft, spricht in seinen „Bekenntnissen“ entzückt von der Wirkung dieser Gesänge auf das Gemüth. Der sogenannte Ambrosianische Lobgesang, das Te Deum laudamus, gehört nicht ihm, sondern wahrscheinlich einer etwas späteren Zeit an. „Ambrosianisch“ galt noch lange als allgemeine Bezeichnung von Hymnendichtungen. — Man schreibt dem Ambrosius auch die Feststellung der ältesten vier Tonreihen zu, innerhalb deren die Gesänge sich zu bewegen hatten; sie sind der Tonfolge nach griechische Octavengattungen. Diese Tonreihen (die authentischen Töne oder Tonarten genannt) waren:

Aelteste Ton-
reihen.

1. *d e f g a h c d.*
2. *e f g a h c d e.*

3. *f g a h c d e f.*
4. *g a h c d e f g.*

Sie wurden als 1., 2., 3. und 4. Ton (Protos, Deuterios, Tritos, Tetrardos) bezeichnet.

Epochemachend für den Kirchengesang, wie für die Tonkunst überhaupt, ward Papst Gregor. Gregor der Grosse, geb. 540, Papst von 590 bis 604, wendete dem Kirchengesange seine besondere Liebe und Sorgfalt zu. Er sammelte und regelte die zahlreich vorhandenen kirchlichen Singweisen und fügte ihnen neue hinzu. Er selbst soll Hymnen, vielleicht auch die Melodien dazu, verfasst haben. Die gebräuchlichen Kirchengesänge, nach der liturgischen Folge geordnet, liess er in einem Sammelwerk, dem Antiphonarium, aufzeichnen. Dieses wurde in der Kirche zu St. Peter in Rom, mit einer Kette an dem Altar befestigt, bewahrt, um allen Zeiten und Ländern als unabänderliche Richtschnur für die Gesänge der Kirche zu dienen. Dieses ehrwürdige Buch ist nicht mehr vorhanden; durch gleichzeitige Abschriften und durch jene in den nachfolgenden Jahrhunderten wurde es aber mittelbar auf die Nachwelt gebracht.

Papst Gregor.

Antiphonarium.

Gregor errichtete ferner in Rom eine Schule, in welcher Männer und Knaben im Gesange unterwiesen wurden; er selbst leitete oft persönlich den Unterricht.

Gesangsschule.

Der Stab, mit welchem er von seinem Sitze herab den Knaben zu drohen pflegte, wurde noch nach Jahrhunderten gezeigt. Die Hauptquelle für die Lebensgeschichte Gregor's und seines Wirkens bilden die Aufzeichnungen des Diacon Johannes um 872.

Der Name schola cantorum erhielt sich bis zum 15. Jahrh.

Nur gebildete Kirchensänger konnten zum Priesteramte gelangen; ihnen war die Ausführung der Gesänge in der Kirche anvertraut. Die Theilnahme des Volkes beschränkte sich auf die Antiphonen, Responsorien, das Kyrie eleison und Alleluja. Der Kirchengesang wurde zum Kunstgesange.

Kunstgesang.

Der Kirchengesang, von da an der Gregorianische Gesang genannt, war einstimmig (auch im Chor unisono), diatonisch und ohne gemessene Zeitdauer der Töne. Der Tonfolge nach war der Gregorianische Gesang theils recitirend auf einem Tone verweilend, etwa an den Absätzen mit einem Tonfall oder einer melodischen Formel versehen, oder er bewegte sich melodisch durch mehrere Töne. Der Gesang war entweder syllabisch, wobei auf jede Silbe ein Ton kam, oder er vereinigte mehrere Töne, auch ganze Tongruppen auf eine Silbe. Die diatonische Tonfolge war den einzelnen, den Gesängen zugehörigen, Kirchentonarten eingeordnet. Der Zeitdauer nach folgte der Gregorianische Gesang weder einem bestimmten Metrum, wie der antike Gesang, noch war er taktmässig, wie der erst später entstandene mensurirte Gesang; keineswegs aber bestand er aus gleich langen Tönen. Die Zeitbewegung des Gregorianischen Gesangs war eine freie und mannigfaltige; sie schmiegte sich declamatorisch der Sprache an, ähnlich unserem Recitativ. Musikalische Accente und Phrasen, dann die symmetrische Gestaltung von Melodiegliedern

Gregorianischer Gesang.

Tonfolge.

Zeitbewegung.

verliehen ihm auch einen Rhythmus in weiterem Sinne. Im Chorgesang mag eine grössere Einfachheit und Gleichmässigkeit des Rhythmus stattgefunden haben.

Gattungen.

Die G a t t u n g e n der Kirchengesänge unterschieden sich in Messgesänge, Psalmen, Antiphonen, Responsorien, Hymnen etc.

Accentus und Conventus.

Der A u s d r u c k der Gregorianischen Gesänge war der der Würde und Feierlichkeit mit Innigkeit vereinigt. In einem Theil der liturgischen Gesänge kam der Sprechton (Accentus) zur Anwendung, in einem anderen war der melodische Vortrag (Conventus) vorherrschend. Der ersteren Art gehört der Vortrag der Evangelien, Episteln, dann die Präfation etc. an, der letzteren die Messgesänge (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus etc.), die Psalmen, Hymnen. Zahlreich waren die kunstreich verbundenen Tongruppen und Verzierungen im Kirchengesange; sie bildeten eine besondere Eigenthümlichkeit des ursprünglichen Gregorianischen Gesangs. Diese, aus dem Orient stammenden

Jubilos.

Melismen, oft langen Coloraturen gleichend, nannte man Jubilos, Jubilationen. Sie waren insbesondere auf einzelnen Vocalen, wie dem Schlussvocal des Alleluja, dem Anfangsvocal des *Ite missa est*, üblich. Im Allgemeinen liegt in dem bestimmter hervortretenden musikalischen Element, gegenüber dem antiken metrischen Gesang, der Fortschritt des Gregorianischen Gesangs, welcher mächtig zur Entwicklung unserer Kunst beitrug.

Benennungen des Gregorianischen Gesangs.

Der Gregorianische Gesang erhielt in der Folge verschiedene Benennungen, welche sich auf seine Beschaffenheit oder seine Anwendung beziehen. Er wurde *Cantus planus* (franz. *Plain-chant*), ebenmässiger Gesang, im Gegensatz zu dem mehrstimmigen *C. figuralis*, dann *C. choralis*, Chorgesang oder Choralgesang, auch von dem abgegrenzten Raum, in welchem sich die Sänger befanden, *C. Romanus*, römischer Gesang, *C. Firmus*, fester Gesang, als Grundstimme mehrstimmiger Tonsätze, genannt.

Tonsystem.

Gregor's Name wird auch mit dem in seiner Zeit entstandenen Tonsystem und den Kirchentönen oder Kirchentonarten in Verbindung gebracht.

Buchstabenbenennungen.

Das System der griechischen Tetrachorde und Tonbenennungen erscheint als aufgegeben. Das Verhältniss der Octave wurde die Grundlage des Tonsystems. Die sieben Töne innerhalb der Octave wurden nun mit den sieben ersten Buchstaben des Alphabets bezeichnet, nämlich: *A B C D E F G*. (*B* ist gleich unserem *H*.) Der regelmässige Tonumfang umfasste zwei Octaven vom grossen *A* bis zum eingestrichenen *g*, dem Umfang der männlichen Stimme entsprechend. Die Tonfolge war diatonisch, nur das *b* (unser *h*) der zweiten Octave kam auch erniedrigt (als unser *b*) vor; diese wurden als *b quadratum* und *b rotundum* unterschieden.

Kirchentöne.

Das Tonartensystem umfasste 8 Kirchentöne: 4 authentische, als Haupttonarten und 4 plagalische, als Nebentonarten. Den schon vorher bestandenen authentischen (ursprünglichen) wurden

die plagalischen hinzugefügt. (Das Wort plagalisch kommt von dem griechischen plagos, seitwärtig, schief.) Die plagalischen Tonreihen entstanden durch Versetzung der authentischen um eine Quart tiefer.

Die acht Kirchentöne hatten folgende Tonreihen zur Grundlage: Tonreihen.

1. $d\ e\ f\ g\ a\ b\ \bar{c}\ \bar{d}$ (I. auth.)
2. $A\ B\ c\ \bar{d}\ e\ f\ g\ a$ (I. plag.)
3. $e\ f\ g\ a\ b\ \bar{c}\ \bar{d}\ \bar{e}$ (II. auth.)
4. $B\ c\ \bar{d}\ e\ f\ g\ a\ b$ (II. plag.)
5. $f\ g\ a\ b\ \bar{c}\ \bar{d}\ \bar{e}\ \bar{f}$ (III. auth.)
6. $c\ \bar{d}\ e\ f\ g\ a\ b\ \bar{c}$ (III. plag.)
7. $g\ a\ b\ \bar{c}\ \bar{d}\ \bar{e}\ \bar{f}\ \bar{g}$ (IV. auth.)
8. $d\ e\ f\ g\ a\ b\ \bar{c}\ \bar{d}$ (IV. plag.)

(Die grossen Buchstaben bedeuten hier unsere grosse Octave, die kleinen Buchstaben die kleine, die mit einem Strich die eingestrichene Octave. Unter b ist durchwegs unser h zu verstehen.)

Diese Tonarten wurden nur durch Zahlen bezeichnet, und zwar entweder unter Hinzuzählung der plagalischen mit 1 bis 8, also Tonus primus, T. secundus etc., oder in getrennter Zählung der 4 authentischen und 4 plagalischen mit I bis IV, nämlich: Die 1. Authentische (Authentus Protus), die 1. Plagalische (Plagis Proti), die 2. Authentische (A. Deutrus), die 2. Plagalische (Plagis Deutri) etc. Bezeichnung.

Jede authentische (Haupt-) Tonart hat mit der ihr zugehörigen plagalen (Neben-) Tonart einen gemeinschaftlichen Hauptton; in der authentischen Tonreihe ist dies aber der erste, in der plagalen der vierte Ton, z. B. die 1. auth. und die 1. plag. haben den gemeinsamen Hauptton d ; die 2. auth. und die 2. plag. e . In jeder Tonreihe tritt der Mittelton zugleich als Theilungston zunächst hervor; in der authentischen ist es der 5. Ton, die Quint (als nächstwichtigster Ton der Tonart), in der plagalischen der 4. Ton, der Hauptton (als wichtigster derselben). Die authentische Tonreihe erscheint daher als eine Zusammensetzung von Quint und Quart, die plagale als eine solche von Quart und Quint. Authentisch und Plagalisch.

Z. B. 1. Auth. $\overbrace{d\ e\ f\ g\ a\ b\ c\ d}$

1. Plag. $\overbrace{A\ B\ c\ \bar{d}\ e\ f\ g\ a}$

In diesem verschiedenen Bau der authentischen und plagalen Tonreihen ist zugleich die Verschiedenheit ihres inneren Wesens gegeben. Die authentische Tonart, die in ihrem ersten Ton zugleich ihren Hauptton besitzt, zeigt in ihrem Wesen Festigkeit und Bestimmtheit, die plagale dagegen, welche dem vierten Ton als ihrem Hauptton zustrebt, erscheint minder entschieden, unselbständiger. Der Plagaltton wurde stets als ein von seinem authentischen abhängiger Nebenton betrachtet.

Die Kirchentöne, als Octavengattungen betrachtet, unterscheiden sich durch die Stelle ihrer Halbtöne von einander: Halbtöne.

$d \overline{e} f g a \overline{h} c d,$
 $\overline{e} f g a \overline{h} c d e,$
 $f g a \overline{h} c d \overline{e} f,$
 $g a \overline{h} c d \overline{e} f g,$

$a \overline{h} c d \overline{e} f g a,$
 $\overline{h} c d \overline{e} f g a h,$
 $c d \overline{e} f g a \overline{h} c.$

Der 8. Kirchenton von d (der 4. Plag.) hat die Lage der Halbtöne mit dem 1. Kirchenton von d (dem 1. Auth.) gemeinsam, unterscheidet sich jedoch durch den Theilungston von diesem. Im 3. authentischen Kirchenton von f wurde das b (unser h) wegen des verpönten Tritonus, der übermässigen Quart, erniedrigt, wodurch das b rotundum in der 2. Octave des Tonumfangs entstand.

Charakteristik.

Jedem der Kirchentöne wurde ein ihm eigenthümlicher Ausdruck zugeschrieben. So soll der 1. authentische Kirchenton von d feierlich-ernst, der 2. von e wehmuthsvoll-streng, der 3. von f freudig, Sieg verkündend klingen etc.

Hinsichtlich der verschiedenen Lage der Halbtöne sind die Kirchentöne unserem Dur und Moll zu vergleichen und sind somit in unserem Sinne Tongeschlechter, während unsere modernen Tonarten die Uebertragung derselben Stufenfolge auf andere Grundtöne darstellen. Eine Charakteristik der alten Kirchentöne ist daher mehr gerechtfertigt, als jene unserer modernen Tonarten.

Die Kirchentöne, welche den Gregorianischen Gesängen als Grundlage dienten, theilten diesen auch ihr besonderes Wesen mit. Den einzelnen Kirchentönen waren ihre bestimmten Gesänge zugewiesen. Auch hatte jeder Kirchenton seine eigenen Wendungen und typischen Gesangsformeln, welche den Psalmen und Responsorien angeschlossen wurden, Tropen genannt. So bilden die Gregorianischen Gesänge und ihre Tonarten ein untrennbar verbundenes Ganzes.

Neumen.

Die Gregorianischen Gesänge wurden in einer eigenthümlichen Tonschrift aufgezeichnet, welche man die Neumen nennt. Diese Tonschrift ist die älteste bekannte unserer Zeitrechnung. Sie entstand etwa zwischen dem 4. und 6. Jahrh., war also schon vor Gregor vorhanden. Dass sich dieser derselben bediente, scheint unzweifelhaft.

Buchstaben-
notirung.

Gleichzeitig mit den Neumen bestand auch eine Buchstaben-Notirung der Töne. Die 15 Töne des Tonplans von $A-\bar{a}$ wurden in Nachahmung der spätgriechischen Notirungsweise mit den Buchstaben des Alphabets von $A-P$ bezeichnet, oder man bediente sich nur der ersten sieben Buchstaben von $A-G$, welche sich in der folgenden Octave wiederholten. Die Buchstabennotirung wurde jedoch nur von den Tonlehrern in ihren Theorien angewendet, während für die praktische Ausführung des Kirchengesanges die Neumennotirung die gebräuchliche war und blieb.

Tonzeichen.

Entstehung.

Die Neumen waren Tonzeichen, welche gleich Accenten über die Worte gesetzt wurden: Punkte, Striche, Häkchen und mannigfaltige andere Zeichen. Die Entstehung dieser Tonzeichen lässt sich zunächst durch die Accente der griechischen Sprache, wie sie die Grammatiker der Alexandrinischen Zeit anwendeten, erklären. Ausserdem besitzen die Juden für ihre religiösen Gesänge über den Text

gesetzte Tonzeichen, welche vielleicht aus derselben Zeit stammen. Der Name „Neumen“ wird von dem griechischen Pneuma (Athem oder Hauch) hergeleitet, welches Wort auf längere Gesangsfiguren angewendet wurde und sich auf die sie ausdrückenden Zeichen übertrug.

Die Neumen bezeichneten nicht bestimmte Töne, sondern sie deuteten nur die steigende oder fallende Bewegung der Töne, ihren Zusammenhang, auch ganze Tongruppen an. Sie bildeten demnach blos Erinnerungszeichen für den Sänger, der nur durch Lehre und Ueberlieferung zu ihrer richtigen Ausführung und Vortragsart gelangen konnte.

Bedeutung.

Zahl und Gestalt der Neumenzeichen werden von den alten Schriftstellern nicht übereinstimmend angegeben; auch in den Benennungen derselben Figuren zeigen sich manche Verschiedenheiten. Die Anzahl der Zeichen schwankt zwischen 15 und 30 und mehr. Die Gestalt derselben beruht auf wenigen Grundformen, welche einfach oder in mannigfaltigen Verbindungen erscheinen. Diese Grundformen sind die Zeichen: / = Virga, • = Punctum, *o* = Flexa oder Clivis, *┘* = Podatus.

Zahl, Gestalt
und
Benennungen.

Grundformen.

In letzter Auflösung lassen sich diese Zeichen auf die beiden Sprachaccente, den scharfen Accent (A. acutus) /, und den schweren Accent (A. gravis) \ zurückführen. Aus der Verbindung der beiden Accente entstand einerseits der A. circumflexus ^, andererseits der A. anticircumflexus v. In der Neumenschrift verwandelte sich der schwere Accent \ in einen •.

Accente.

Die Virga zeigte den höheren Ton, der Punkt den tieferen Ton an, Flexa oder Clivis bedeutete zwei Töne, einen steigenden und einen fallenden, Podatus zwei Töne in umgekehrter Folge.

Aus diesen Grundformen setzten sich weiter die anderen Neumenzeichen zusammen. Die sämtlichen Zeichen lassen sich in drei Gruppen unterscheiden: Die einfachen, die zusammengesetzten, die Zeichen für Singmanieren und Ornamente. Die erste Gruppe besteht aus den vorgenannten Neumenzeichen. Die zweite umfasst die Figuren: *./* = Scandicus, */.* = Climacus, *∞* = Torculus, *2* = Porrectus etc.; zur dritten Gruppe gehören: ' = Apostropha, *ρ* = Ancus, *h* = Pressus, *u* = Quilisma etc. Die zusammengesetzten Zeichen stellen mehrere Töne in steigender oder fallender Folge vor. Manche derselben geben durch ihre Zeichnung die entsprechende Tonbewegung wieder.

Neumenzeichen.

In unserem Zeichen des Doppelschlags ∞, welches ebenfalls die Tonbewegung, z. B. *c d c h c*, nachbildet, können wir gleichsam eine Relique dieser alten Notirungsart erblicken.

Von den Verzierungszeichen bedeutet Apostropha einen kurzen Vor- oder Nachschlag, Ancus eine absteigend gebundene Tonfolge, Pressus eine Schlussformel, Quilisma eine zitternde Bewegung auf einem Tone.

Gaben die Neumen auch die steigende oder fallende Bewegung der Stimme an, so ermangelten sie doch nebst der Bezeichnung der

Tonhöhe auch die der Entfernung der Töne, der Intervalle. Ebenso wenig enthielten sie die Bestimmung für Länge und Kürze der Töne, oder ihren Stärkegrad. Nicht blos aus der Bedeutung der einzelnen Zeichen, sondern auch aus ihrem Zusammenhang wurde die richtige Ausführung erkannt; für Längen und Kürzen war die declamatorische Betonung der lateinischen Sprache massgebend. Endlich waren es nur die unmittelbare Unterweisung und die Tradition, welche Ausführung und Vortrag regelten und festhielten.

Neumen mit
übereinander-
gesetzten
Punkten.

Eine zweite Gattung der Neumenschrift, welche gleichzeitig mit der aus den Sprachaccenten entstandenen vorkommt, ist die der Neumen mit übereinandergesetzten Punkten. Die Punkte wurden theils getrennt, theils verbunden angewendet, z. B.: $\cdot$, $\cdot\cdot$, $\cdot\cdot\cdot$. Demselben Grundgedanken, wie die vorher beschriebenen, folgend, haben diese Neumen einen anderen Schriftcharakter und sind etwas deutlicher hinsichtlich der Anzahl und Entfernung der Töne. Man findet auch beide Schriftarten vereinigt vor.

Hilfsmittel.

Romanus-
buchstaben.

Die Unbestimmtheit der Neumenschrift wurde schon zu ihrer Zeit gefühlt und über diese geklagt. Man sann auf Hilfsmittel um ein sichereres Ablesen der Neumen zu ermöglichen. Schon im 9. Jahrh. erscheinen zwischen den Neumenzeichen einzelne Buchstaben eingestreut, deren Einführung man dem Mönch Romanus zuschreibt und die nach ihm die Romanusbuchstaben genannt wurden. Die Buchstaben beziehen sich theils auf die relative Tonhöhe, theils auf die Zeitbewegung oder den Vortrag. So bedeuten die Buchstaben *a*, *l* (*altius*, *levetur*) das Steigen der Stimme, *d* (*deprimatur*) Fallen der Stimme, *e* (*equaliter*) gleiche Töne, dann *k* (*Klange*) klangvoll, *g* einen Kehllaut, *h* einen Hauchlaut, *c* (*celeriter*) schnell, *t* oder *bt* (*tene*, *bene tenete*) gehalten. — Eine andere Anwendung von Buchstaben findet man in den sogenannten Tonarien, welche überall in Kirchen und Klöstern vorhanden waren. Hier zeigten die Buchstaben, welche den Anfängen der Antiphonen vorgesetzt waren, die betreffende Kirchentonart an; sie dienten somit zugleich als Richtschnur für die Intonation der wichtigsten Töne in den einzelnen Gesängen.

Neumen auf
Linien.

Vier Linien.

Viel wichtiger war die Einführung von Linien, auf und zwischen welche die Neumen gesetzt wurden. Vom 9. oder 10. Jahrh. an zog man zuerst eine Linie für das kleine *f*, dann zwei Linien für *f* und $\bar{c}$. Die *f*-Linie wurde roth, die $\bar{c}$ -Linie gelb oder grün gefärbt. Damit waren die auf den beiden Linien gesetzten Zeichen in ihrer Tonhöhe bestimmt und für die unter, zwischen und über den Linien befindlichen Neumen Anhaltspunkte geboten. Im 11. Jahrh. fügte man noch zwei Linien hinzu für *d* und *a*, welche ungefärbt blieben. Das Ganze bildete also ein Vierliniensystem, nämlich:

gelb	$\bar{c}$	_____
	<i>a</i>	
roth	<i>f</i>	_____
	<i>d</i>	

Auf diese Linien und in die Zwischenräume wurden die Neumen geschrieben, wodurch sich eine weit sicherere Ausführung dieser Zeichen in Bezug auf Tonhöhe und Tonbewegung ergab. Statt der Färbung der Linien wurden denselben später nur die Buchstaben *F* und *C* vorgesetzt, welche im allmäligen Uebergang der Schriftzüge sich in unsere *F*- und *C*-Schlüssel verwandelten. Neben den Neumen auf Linien findet man noch lange solche ohne Linien. Schlüsseln.

Die ursprünglichen Neumen in beiden Schriftgattungen, ferner ohne und mit Linien, erhielten sich bis in das 12. Jahrh. (Auch weltliche Gesänge waren mit dieser Notirung versehen.) Von da an vollzieht sich eine allmälige Umwandlung dieser Zeichen, welche sich bis zum 15. Jahrh. erstreckt. Die Uebergangs-Neumen tragen nicht blos der Zeit nach, sondern auch nach ihren nationalen Gebieten einen verschiedenen Schriftcharakter an sich. Man kann namentlich die lateinischen und die gothischen Neumenformen unterscheiden. Für manche dieser charakteristischen Formen hat man Bezeichnungen, wie: Fliegenfüsse, Nagel- und Hufeisenschrift. Vom 12. Jahrh. an begann man, um die Stelle der Neumenzeichen auf dem Liniensystem hervorzuheben, dem Punktum und dem Kopf der Virga eine viereckige Form zu geben. Nach und nach werden die Züge der Neumenfiguren zur Nebensache, die Punkte (Vierecke) zur Hauptsache. Endlich verschwinden die Züge, die Punkte trennen sich, die Choralnotirung ist fertig. Dieser Uebergang war im 15. Jahrh. gänzlich vollzogen. Mit der Erfindung des Notendrucks kamen die Choralnoten zur ausschliesslichen Verwendung für den Kirchengesang. Die Choralnoten traten das Erbe der Neumen an. Doch nur unvollständig. Die eigenthümliche Gruppierung der Töne durch die Neumenzeichen war in der Choralnotirung mangelhaft, die Verzierungen waren grösstentheils gar nicht wiedergegeben. Die Choralnoten bildeten fortan durch Jahrhunderte die übliche Tonschrift für den Kirchengesang, — die treue Aufzeichnung der alten Gregorianischen Gesänge kann man jedoch nur in den ursprünglichen Neumen erblicken. Uebergangs-Neumen. Choralnoten.

Nun versanken die Neumen in vollständige Dunkelheit. Dem 16. und 17. Jahrh. waren sie schon gänzlich entfremdet. Im vorigen Jahrhundert begannen einige Gelehrte, wie P. Martini, Gerbert, sich mit ihrer Entzifferung zu beschäftigen, doch erst die Neuzeit ging gründlich an die Erforschung dieser musikalischen Hieroglyphen, insbesondere haben auf diesem Gebiete die Musikhistoriker Danjou, Fétis, Coussemaker, Lambillotte, Schubiger, Pothier, Hervorragendes geleistet. Ihre Bemühungen waren jedoch nicht von genügenden Resultaten begleitet, um eine Lösung dieser Frage herbeizuführen. Noch heutzutage bleibt uns die Neumenschrift nahezu unverständlich. Und doch: Von der vollständigen Entzifferung derselben wäre in erster Linie die Wiederherstellung des ursprünglichen Gregorianischen Gesangs abhängig. Entzifferung der Neumen.

In der Beilage, Beispiel 2, sind einige kleine Proben der Neumenschrift gegeben; Beispiel 3 zeigt eine solche von Choralnoten.

Verbreitung
des Gregorianischen Gesanges.

Die Verbreitung des Gregorianischen Gesanges war mit der gleichzeitigen Verbreitung des Christenthums enge verbunden. In allen Fällen wurde der vorgeschriebene und geregelte Gesang als ein wesentliches Erforderniss des Gottesdienstes angesehen. Daher zogen mit den Glaubensboten auch die Sänger in ferne Lande. Schwerer als den Völkern die Glaubenssätze beizubringen, war es, sie den römischen Kirchengesang zu lehren. Theils bildete die geringe Naturanlage mancher Volksstämme ein Hinderniss, theils war es der Einfluss der herrschenden Volksweisen, welcher alle Bemühungen durchkreuzte. Besondere Schwierigkeiten boten in dieser Beziehung die Germanen und die Gallier. Fortwährend war es das eifrige Streben der Kirche, diese Hindernisse zu bekämpfen und dort, wo sich Abirrungen zeigten, die Gesänge zur ursprünglichen Reinheit zurückzuführen.

7. und 8. Jahrh.

Schon im 7. Jahrh. wurde der Gregorianische Gesang in Gallien und Britannien eingeführt, in welchem letzteren Lande er rasch Wurzel fasste. Im 8. Jahrh. zogen 12 Sänger, vom Papst Stephan II. gesendet, in's Frankenreich zu König Pipin. In Deutschland war es in demselben Jahrhundert Bonifacius, der Apostel der Deutschen, der zur Hebung des Gregorianischen Gesanges Schulen (in Fulda, Eichstätt, Würzburg) gründete. Eine mächtige Förderung

Carl d. Gr.

erfuhr der Kirchengesang durch Carl d. Gr. (reg. 768—814). Die Einführung und einheitliche Ausübung des römischen Gesanges in allen Theilen seines weiten Reiches lag ihm besonders am Herzen. Religiös-politische Motive sowohl, als auch wirkliche Kunstliebe leiteten ihn in diesen Bestrebungen. An Carl's Hofe fanden Wissenschaften und Künste eine eifrige Pflege. In Alcuin, einem englischen Priester, besass er einen fähigen Mitarbeiter. Carl suchte den Gesang durch Schulen, die er an mehreren Orten (wie in Metz, Soissons etc.) nach dem Muster der römischen Schola cantorum errichtete, zu veredeln und zu verbreiten. An seiner Hochschule leitete er zuweilen selbst die Uebungen der Schüler, wie es einst Gregor gethan. Ueberall ent-

Schulen.

standen nun an Kirchen und Klöstern Gesangsschulen, zu deren berühmtesten, ausser den genannten, noch die in St. Gallen, Reichenau, Cöln, Paris, Lyon, Cambrai gehörten. Von Rom aus wurden auch weiterhin Missionäre des Kirchengesangs ausgesendet. Andererseits pilgerten Geistliche und Sänger nach Rom, um dort an der Urquelle den Gregorianischen Gesang zu erlernen. Carl war namentlich bemüht die Abweichungen, welche der Gallikanische Gesang häufig aufwies, durch Abordnung von Clerikern nach Rom, sowie durch die Hilfe der auf seinen Wunsch aus Rom abgeschickten Sänger zu beseitigen. Die Sendboten des Kirchengesangs führten wohl auch authentische Abschriften des römischen Antiphonars mit sich. Aus dieser Quelle oder aus dieser Zeit mögen auch einige sehr alte Handschriften

Sendboten des
Kirchengesangs.

Alte Hand-
schriften.

von Kirchengesängen, welche sich noch zerstreut in Bibliotheken vorfinden, herrühren.

Die ältesten bekannten Handschriften von Kirchengesängen, zugleich die ältesten Denkmale notirter Musik unserer Zeitrechnung sind das Antiphonar von St. Gallen, welches man in das 8. bis 10. Jahrh. versetzt, dann das Antiphonar von Montpellier aus dem 9. Jahrh. Beide werden mit dem Antiphonar St. Gregor's, als ihrer unmittelbaren oder mittelbaren Quelle, in Beziehung gebracht.

Aelteste
Denkmale.

Das Antiphonar in der Bibliothek des ehemaligen Klosters zu St. Gallen (in der Schweiz) ist in Neumen notirt. Das Buch ist in einem länglichen Octavformat auf Pergament geschrieben und gut erhalten. Ausserdem besitzt St. Gallen zahlreiche Handschriften aus dem 9., 10. und 11. Jahrh., alle in Neumen notirt und mit Romanusbuchstaben versehen. — Das Antiphonar in der Bibliothek der medicinischen Facultät in Montpellier (Frankreich) ist in Neumen und Buchstaben geschrieben, war also vielleicht dem Lehrzwecke gewidmet; es wurde erst 1847 von Danjou entdeckt. — Andere alte Handschriften aus dem 9. bis 12. Jahrh. mit in Neumen notirten Kirchengesängen (Antiphonarien, Gradualien, Missalien etc.) finden sich noch in Klöstern und Bibliotheken, wie in Einsiedeln (Schweiz), Worms, Salzburg, Laon (Frankreich), Rom, Paris etc.

Antiphonar von
St. Gallen.

Manuscript von
Montpellier.

Das Antiphonar von St. Gallen ist in vollständigem Facsimile von P. Lambillotte (Antiphonaire de St. Grégoire, Brüssel 1851) herausgegeben worden. Eine Anzahl facsimilirter Proben aus den Handschriften von St. Gallen ist in Ans. Schubiger's „Die Sängerschule St. Gallen's“, Einsiedeln und New-York 1858, enthalten. Das Manuscript von Montpellier diente den Ausgaben des Graduals, welche in neuester Zeit zu Rheims und Cambrai erschienen sind, als Grundlage.

Neue Ausgaben.

Eine Legende knüpft sich an das Antiphonar von St. Gallen. Zwei römische Sänger, Petrus und Romanus, auf Carl's Verlangen vom Papst Hadrian I. abgesendet, zogen im Jahre 790 über die Alpen um sich nach ihren Bestimmungsorten Metz und Soissons zu begeben. Auf dem Wege erkrankte Romanus, und während sein Gefährte die Reise fortsetzte, konnte er nur mit Mühe das nahegelegene Kloster St. Gallen erreichen. Dort von den Mönchen liebevoll gepflegt, verblieb er auch nach seiner Genesung in ihrer Mitte und lehrte Wissenschaft und Gesang. Das von ihm mitgebrachte authentische Antiphonar wurde nach dem Muster des römischen nächst dem Altare aufgestellt und befestigt. Ob das in St. Gallen noch vorhandene Antiphonar das ursprüngliche des Romanus oder eine sehr alte Abschrift desselben ist, lässt sich nicht sicher entscheiden.

Petrus und
Romanus.

Das Kloster zu St. Gallen bildete bis in das 12. Jahrh. einen Hort der Wissenschaft und Kunst. Insbesondere fanden daselbst die Wissenschaft der Musik und der Kirchengesang eine eifrige Pflege. Die Urgesänge der Kirche erhielten sich hier am längsten in ihrer Reinheit. Hier ertönten neben den Psalmen, Antiphonen, Hymnen, den Messgesängen auch mannigfache religiöse Weisen, welche fromme Begeisterung den Mönchen in Dichtung und Tönen eingab. Zahlreiche Festtage mit ihren feierlichen Umzügen in und ausserhalb der

Kloster zu
St. Gallen.

Kirche, gaben zu besonderen Gesängen Anlass, an welchen sich auch das Volk betheiligte. In St. Gallen begegnen wir ferner schon in dieser Frühzeit dramatischen Darstellungen, welche in die Liturgie der Kirche eingeflochten wurden. So wurde namentlich die Auferstehung mit ihren handelnden Personen vor dem Volke dramatisch dargestellt und mit Gesängen begleitet.

Gelehrte
Mönche.

Eine Reihe bedeutender Männer wirkte in dem Kloster zu St. Gallen, lehrend und schaffend. Schon im 9. Jahrh. lehrten hier der irländische Mönch Mōngal (Marcellus) und Iso, aus dessen Schule insbesondere Ratpert, Tutilo, Notker hervorgingen. Ratpert ist der Verfasser des deutschen Gallusliedes, eines der ältesten deutschen Kirchenlieder, welches in den Volksmund überging. Tutilo, in den Wissenschaften und auch in der bildenden Kunst geschätzt (in St. Gallen werden noch Elfenbeinarbeiten von ihm bewahrt), ist

Tropen.

der Erfinder von sogenannten Tropen, textlichen und melodischen Zusätzen zu den Messgesängen (das Wort Tropus hier also in einem zweiten Sinne angewendet), welche sich von da an durch Jahrhunderte in der Kirche erhielten. Der hervorragendste aber aus diesem Kreise

Notker Balbulus.

war Notker Balbulus (der Stammler), berühmt durch seine Sequenzen.

Sequenzen.

Die Sequenz entstand aus den Jubilationen oder Coloraturen, welche auf den Schlussvocal des Alleluja von jeher gesungen wurden. Diese wortlosen Tongruppen wurden nun selbständig behandelt und ihnen Texte unterlegt; auch wurden Melodien ähnlicher Art erfunden. Die Entstehung der Sequenz fällt in das 9. Jahrh.; ihre Einführung wird dem Papst Hadrian II. zugeschrieben. Diese Gattung besass gegenüber den anderen Kirchengesängen etwas lied- und volksmässiges; sie wurde meist im Wechselgesang vorgetragen. Sequenzen waren durch Jahrhunderte beliebt, ja sie überwucherten fast die ursprünglichen Gesänge. Notker's Sequenzen waren im Mittelalter in zahlreichen Abschriften, in Sammlungen zusammengefasst, verbreitet. Das Kloster Einsiedeln in der Schweiz besitzt noch eine solche Sammlung. Da die Sequenzen nicht blos in Neumen, sondern auch in Choralnoten vorkommen, so ist ihre Entzifferung erleichtert. Von den Sequenzen Notker's haben sich etwa 60 erhalten. Die berühmteste derselben ist die Sequenz Media vita in morte sumus. Notker erfand sie unter dem Eindrucke, den der Anblick eines gefährlichen Brückenschlags über einen reissenden Strom auf ihn hervorbrachte. Diese Sequenz erhielt sich durch das ganze Mittelalter als Volksgesang, wurde im 14. und 15. Jahrh. auch in deutscher Sprache gesungen und dann von der Reformation unter ihre Gesänge aufgenommen. Notker Balbulus starb 912 in hohem Alter.

Eine Anzahl von Sequenzen Notker's findet sich in Schubiger's Sängerschule St. Gallen's in moderner Notenschrift. In demselben Werke sind auch Proben von Petrus, Romanus, Ratpert, Tutilo, Herm. Contractus, Wipo etc. enthalten.

Noch sind aus der Reihe der gelehrten Mönche von St. Gallen, und jener aus ihrer Schule hervorgegangenen, hervorzuheben: Notker Physikus (10. Jahrh.), auch Arzt, wegen seiner lange geschätzten Antiphonen und Hymnen; Notker Labeo, vorzugsweise Schriftsteller, Verfasser der ältesten musikalischen Abhandlung in deutscher Sprache; Ekkehardus IV., der Geschichtsschreiber des Klosters zu St. Gallen (de casibus St. Galli); Wipo, Caplan Kaiser Conrad's II., Dichter und Tonsetzer, namentlich der berühmten Ostersequenz Victimae paschali laudes, welche durch Jahrhunderte in Uebung blieb; Berno, Abt von Reichenau, wichtig durch seine musiktheoretischen Tractate; Hermann Contractus, Mönch in Reichenau, Tonsetzer und musikalischer Schriftsteller (über Monochord und Gesangsunterricht). Alle diese gehören dem 11. Jahrh. an.

Mit St. Gallen wetteiferten andere Klöster in der Pflege des Kirchengesangs, wie insbesondere Metz, Einsiedeln, Reichenau (Schweiz), Fulda etc. Zwischen diesen Klöstern fand ein reger Verkehr statt, welcher auch der Musikwissenschaft und dem Kirchengesang zum Nutzen gereichte. Besonders zeichneten sich die Benedictiner durch die Pflege der Wissenschaften und des Kirchengesanges aus. Andere Klöster.

Der Gregorianische Gesang erhielt sich nicht lange in seiner Ursprünglichkeit. Die unsichere Neumenschrift vermochte nicht diese Gesänge festzuhalten. Ebenso wenig vermochte dies die Tradition. Diese zeigte nicht blos im Laufe der Zeiten Abweichungen, sondern sie ging auch in den verschiedenen Ländern auseinander. Willkürliche Improvisationen, Bequemlichkeit oder Unfähigkeit der Ausführenden trugen auch das Ihrige zur Entstellung der ursprünglichen Gesänge bei. Schon im 11. Jahrh. wird darüber geklagt. Im 12. Jahrh. wurde eine Wiederherstellung des Gregorianischen Gesanges durch den h. Bernhard und die Benedictiner in Frankreich angestrebt, und zwar auf Grundlage des damals in Metz noch vorhandenen Antiphonars aus dem 8. Jahrh.; doch anstatt zu diesem Ziele, führte die Reformbewegung nur zu einer bedeutenden Vereinfachung der Gesänge. Dagegen erhielten die Kirchengesänge durch Dichtungen und Tonweisen immer neuen Zuwachs. Auch die Zusätze zu den kirchlichen Texten und Melodien mehrten sich und führten zu den sogenannten Farsae (Chants farcis). Die Sequenzen blühten noch in reicher Zahl im 13. und 14. Jahrh. Erst das 15. Jahrh. brachte durch die Verordnungen der Kirche eine bedeutende Beschränkung dieser Gesänge. Von den Sequenzen wurden nur wenige (wie die Oster-, Pfingst-, Frohnleichnams-Sequenz, das Stabat mater, das Dies irae) beibehalten. Die meisten dieser Gesänge sind verschollen. Die Sequenz ging in das deutsche Kirchenlied über. — Die kirchlichen Weisen des Mittelalters übten auch ihren Einfluss auf den weltlichen Gesang und dessen Melodienbildung, während das Volkslied sich selbstständig zugleich mit der Volkssprache entwickelte. — Mit dem Auftauchen des Discantus, der Mehrstimmigkeit vom 12. Jahrh. an,

Niedergang des
Gregorianischen
Gesangs.

Der Gregorianische Gesang als Grundstimme.

Kürzung und Veränderungen.

Ausgaben.

Bestrebungen zur Wiederherstellung.

Heutiger Gregorianischer Gesang.

Lehre von den Kirchentonarten.

wurden Gregorianischer Gesang und Volkslied als Grundstimme (Cantus firmus) benützt. Dem Gregorianischen Gesang gereichte dies nicht zum Vortheil, im Gegentheil, er verlor in der Mehrstimmigkeit seinen eigenartigen Charakter. Dem Discantus wendete sich nun alles Interesse zu, der Gregorianische Gesang wurde vernachlässigt. Vom 15. Jahrh. an wurde derselbe gekürzt, namentlich in den Tongruppen und Jubilationen; es entstanden ferner verschiedene Lesarten. Die ersten Drucke von Kirchengesangbüchern im 16. Jahrh. hatten in den Manuscripten des 14. und 15. Jahrh. bereits ungenaue Vorlagen. Die Kenntniss der ursprünglichen Neumenschrift war entschwunden. Die nun ausschliesslich angewendeten viereckigen Choralnoten liessen häufig die Gruppierung vermissen und unterdrückten viele Coloraturen. In Rom und dem übrigen Italien erschienen wiederholt Ausgaben der liturgischen Gesänge, welche weder genau noch mit einander übereinstimmend waren. Von den Päpsten Pius V. und Gregor XIII. wurden Revisionen angeordnet; letztere, Palestrina übertragene, kam nur unvollständig zur Ausführung. Das Tridentinische Concil brachte keine Regelung des Gregorianischen Gesanges, sondern nur allgemeine Vorschriften über die Haltung der Kirchenmusik. Vom 16. Jahrh. an nahm der Vortrag des Gregorianischen Gesangs den Charakter feierlicher Monotonie an, welcher ihm auch für die Folgezeit verblieb. Wohl fehlte es nicht an Versuchen zur Wiederherstellung des echten Gregorianischen Gesangs und seiner Vortragsweise. Diese begannen im 18. Jahrh. mit der Erforschung der Neumen und wurden bis in die neueste Zeit fortgesetzt, doch trotz der verdienstlichen und hingebungsvollen Thätigkeit einzelner Männer, mit geringem praktischen Erfolge. Noch heute vernehmen wir Gregorianische Gesänge in den Intonationen des Priesters in der Kirche. So weit sich auch dieselben, in Bezug auf die Melodie und den rhythmischen Vortrag, von den ursprünglichen entfernt haben mögen, ein gewisser Grundzug lebt in ihnen fort. Manche Intonationen, wie die des Gloria, Credo, Te Deum etc. haben sich in der Tradition so übereinstimmend erhalten, dass wir sie für ursprünglich halten können. Im grossen Ganzen sind es jedoch nur schattenhafte Nachklänge, die von den alten Gregorianischen Gesängen geblieben sind.

Die mit dem Gregorianischen Gesang eng verbundenen Kirchentonarten wurden allmähig zu einem künstlich ausgestalteten System entwickelt. Die Lehre von den Kirchentonarten bildet einen wichtigen Theil der mittelalterlichen Musiktheorie. Ihre volle Anwendung konnte sie nur auf den einstimmigen Kirchengesang finden. Mit den Fortschritten der mehrstimmigen Kunst lockerte sich die Strenge der Regeln, eine freiere Behandlung der Kirchentonarten machte sich immer mehr geltend, bis endlich die schon lange vorbereiteten und anklingenden modernen Tonarten zum Durchbruche gelangten.

Die Lehre von den Kirchentonarten beschäftigte sich mit dem Wesen, den Merkmalen, der Anwendung oder Behandlung derselben,

sowie mit ihren gegenseitigen Beziehungen. Zu den wichtigsten Merkmalen der einzelnen Kirchentöne gehörte der Ambitus, der Umfang des Gesangs; bei dem authentischen erstreckte sich derselbe vom Grundton zur Octave, bei dem plagalen von Quint zu Quint. Der Ambitus wurde auch erweitert, indem der Gesang zuweilen um einen Ton unter den regelmässigen Grundton fiel oder um einen bis zwei Töne über seine Octave stieg. Durch Hinzufügung eines Tones unter dem tiefsten der plagalen Tonreihe auf *A* entstand das *G* oder *Γ* (Gamma), der Höhe nach kamen *ā* und *ḃ* hinzu. Entscheidend für die Tonart waren ferner Anfangs-, Mittel- und Schlussston. Vor Allem war der Finalton für die Bestimmung der Tonart massgebend; dieser war ein der authentischen und ihrer plagalen gemeinsamer. Der Mittelton (Repercussio) war das zunächst hervortretende, die verschiedenen Tonarten charakterisirende Intervall; bei den authentischen war es die Quint (wodurch schon das Princip der Dominante gegeben erscheint), in den plagalischen war es theils die Quart, theils die Terz. Jedem Kirchenton waren gewisse Gesangsformeln als Zusätze eigen.

Ambitus.

Finalton.

Mittelton.

Dies Alles erscheint noch einfach. Es gab aber ausser den auf der ursprünglichen Tonhöhe stehenden Tonarten auch transponirte, zunächst die in die Quart, welche mit dem *b* rotundum oder molle notirt wurden (daher das Mollsystem genannt), ferner andere Transpositionen, bei welchen die entsprechenden Erhöhungen und Erniedrigungen nach den Ganz- und Halbtönen von dem Sänger gefunden werden mussten, ohne dass sie notirt waren. Man nannte diese transponirten Tonarten fingirte, *Toni ficti*. Man nahm ferner auch Mischöne (*toni mixti*) an, welche aus der Verbindung von authentischen mit ihren plagalen entstanden, dann Neutraltöne, die weder entschieden authentisch noch plagal waren; wurde im Verlaufe eines Gesanges in einen anderen Kirchenton übergegangen, so bezeichnete man dies als *toni commixti*, und als man ausser dem regelmässigen Finalton auch andere, die sogenannten Confinaltöne zuliess, nahm die Verwicklung noch erheblich zu. Also schon das Erkennen der Tonarten (heutzutage im Bereiche der jugendlichsten Anfänger) bot seine Schwierigkeiten. Noch 1525 schrieb der Gelehrte Pietro Aron ein ganzes Buch über das Erkennen der Kirchentöne. Schon frühzeitig, jedenfalls vom 9. Jahrh. an, wurden den Kirchentönen wieder griechische Benennungen beigelegt, jedoch in missverständlicher Anwendung, welche aus der Verwechslung der griechischen Octaven-gattungen mit ihren Tonarten entstand.

Transpositionen.

Toni ficti.

Griechische Benennungen.

Allmählig, durch das Eindringen der Leittöne in die mehrstimmige Musik, vollends durch das Auftauchen der Chromatik im 16. Jahrh. wurde das besondere Wesen dieser Tonarten immer mehr angegriffen. Noch mehr war es die spätere Harmonisirung der Kirchenmelodien, welche eine wesentlich verschiedene und freiere Behandlung der Kirchentöne mit sich brachte.

Leittöne.

Chromatik.

Harmonisirung.

12 Kirchentöne. Von entscheidender Bedeutung war endlich die Vermehrung der Kirchentonarten auf 12, nämlich 6 authentische und 6 plagale, welche im 16. Jahrh. vollzogen und von Glareanus in seinem Werk „Dodecachordon“ dargelegt wird. Den vier authentischen Kirchentönen von *d, e, f, g* wurden zwei von *c* und *a*, welche vorher nur als plagale angewendet vorkamen, hinzugefügt. (Ein 7. Hauptton von *h* war wegen seiner verminderten Quint nicht brauchbar.) Den sechs authentischen Tonarten standen ebensoviele plagale oder Nebentonarten zur Seite. Die Benennungen. griechischen Benennungen der sechs authentischen Kirchentöne hiessen nun: *c* = jonisch, *d* = dorisch, *e* = phrygisch, *f* = lydisch, *g* = mixolydisch, *a* = aeolisch. Die plagalen derselben wurden durch das vorgesetzte hypo bezeichnet, also: hypo-jonisch, hypodorisch etc.

Uebergang in unsere Tonarten. Durch die Befreiung der Tonreihen von *c* (*c d e f g a h c*) und von *a* (*a h c d e f g a*) aus ihrer plagalen Abhängigkeit war ein wichtiger Schritt zur Begründung unserer modernen Tonalität gemacht. Im Volksgesange machte sich ohnehin von jeher das Dur- und Moll-Geschlecht geltend. Nun verwandelten sich Jonisch in unser Dur, Aeolisch in unser Moll. Die Stellung der Quint in den Kirchentönen führte zu dem Quintensystem unserer Tonarten. So vorbereitet, erfolgte der vollständige Uebergang in unsere modernen Dur- und Moll-Tonarten im 17. Jahrh. In den Gregorianischen Gesängen der Kirche, wie auch in dem protestantischen Choral, leben aber die alten Tonarten noch bis heute fort.

Mehrstimmigkeit. Der einstimmige kirchliche Kunstgesang beherrscht die musikalische Epoche eines Jahrtausends. Nun erst tauchen die ersten bekannten Erscheinungen einer Mehrstimmigkeit in der Kunstmusik auf, einer Mehrstimmigkeit, welcher man aber kaum diesen Namen zuzuerkennen vermag.

Dass die Kunstmusik jener Zeiten der richtigen Erkenntniss der harmonischen Verhältnisse entbehrte, ist eine Thatsache, auf deren Erklärung wir jedoch verzichten müssen. Die angeblich dissonirende Eigenschaft der Terz kann nicht die Ursache gewesen sein. Selbst die pythagorische Terz hat für unser Ohr nichts Verletzendes; zudem wurde ja inzwischen das einfachere Zahlenverhältniss für die Terz gefunden. Vielleicht war es nur die Autorität der griechischen Intervallenlehre, welche dieser Erkenntniss im Wege stand. Lebte etwa im Volke unbewusst der Sinn für die natürlichen harmonischen Verhältnisse? Wir wissen es nicht.

Hucbald. Es ist unzweifelhaft, dass eine Gleichzeitigkeit der Töne in der Kunstmusik schon in den ersten Jahrhunderten des Christenthums ausgeübt wurde. Doch erst Anfangs des 10. Jahrh. findet sich die erste Nachricht und Beschreibung derselben in einem Tractat des Benedictinermönchs Hucbaldus (840—915). Hucbald, welcher dem Kloster Saint-Amand sur l'Elnon in Flandern angehörte, ist einer der frühesten jener musikalischen Mönche des Mittelalters, deren Tractate

uns Nachrichten über Wissenschaft und Praxis der Musik geben. Er war ein eifriger Anhänger der Griechen und somit der Lehren des Boëtius. In seinem Tractate Musica Enchiriadis begegnen wir auch den ältesten Erklärungen und notirten Beispielen einer Mehrstimmigkeit. Diese wird von Hucbald Diaphonia oder Organum genannt. Organum. Das Organum besteht darin, dass über eine Grundstimme (einem Gregorianischen Motiv) eine zweite in parallelen Quinten oder Quarten geführt wird. Die beiden Stimmen können auch in der Octave verdoppelt werden, so dass das Organum drei- oder vierstimmig wird. Einen „lieblichen Zusammenklang“ nennt dies Hucbald in der Freude seines Herzens. „Abscheuliche Missklänge!“ würden wir ausrufen, wenn uns solches geboten würde. Auch wurde die Möglichkeit einer solchen Art von Mehrstimmigkeit von manchen Historikern bezweifelt; verschiedene Auslegungen, man möchte sagen, Beschönigungen der betreffenden Stelle des Tractates wurden versucht. Doch muss man sich aus überwiegenden Gründen dahin bescheiden, dass das Organum wirklich bestand und ausgeübt wurde. Es ist dies nur ein Beweis (von vielen) der Wandelbarkeit musikalisch-aesthetischer Empfindung im Laufe der Zeiten. Das Organum erhielt seinen Namen wahrscheinlich von einem Saiteninstrument, auf welchem man solche Zusammenklänge hervorbringen konnte, vielleicht auch von der Orgel. Die einzelnen Zusammenklänge, Octav, Quint oder Quart, nennt Hucbald Symphoniae; es sind die consonirenden Intervalle der Griechen.

Das Parallel-Organum kann man kaum als wirkliche Mehrstimmigkeit betrachten; vielmehr erscheint es nur als eine Art von Verdopplung der Grundstimme. Bei Hucbald ist aber noch eine zweite Art des Organums beschrieben, in welchem zwischen den parallelen Quinten und Quarten auch andere Intervalle im Durchgange eingeschaltet sind. Diese Gattung, in welcher Einklang, Secunde, Terz, auch in der Seiten- und Gegenbewegung vorkommen, wird das schweifende Organum (O. vagans) genannt; es war nur zweistimmig. Das Organum scheint schon zwischen dem 9. und 11. Jahrh. in den römischen Gesang aufgenommen worden zu sein.

Beispiele von Hucbald's Organum, in seiner Notirungsweise und in unsere Notenschrift übertragen, finden sich in vielen musikgeschichtlichen Werken, wie in Kiesewetter, Ambros etc.

Hucbald, in seiner griechischen Anschauungsweise, griff auf die Tetrachorde zurück; auch ist er der erste, der für die Kirchentöne wieder die griechischen Benennungen hervorsucht, ohne jedoch ihre richtige Anwendung zu finden. So nennt er den ersten Kirchenton von *d* dorisch, während die entsprechende griechische Octavengattung die phrygische ist, dagegen ist der zweite Kirchenton von *e*, den er phrygisch nennt, die dorische Octavengattung der Griechen etc. Die Plagal-Tonarten erhielten den Zusatz hypo, z. B. hypodorisch: die Tonreihe von *A*. Griechische Benennungen der Kirchentöne.

Tonschriften.

Auch Versuche neuer Tonschriften sind in Hucbald's Schriften enthalten. Er zieht z. B. eine Anzahl von Linien, deren Entfernungen ganze oder halbe Töne (durch die vorgesetzten Buchstaben *T* = tonus und *S* = semitonus bezeichnet) bedeuten; zwischen diese Linien setzt er die Textsilben, um ihre Intonation zu bestimmen. Sein Organum ist in dieser Weise notirt. Noch andere eigenthümliche Tonschriften erfand Hucbald, doch waren diese nicht geeignet die Neumen zu verdrängen.

Ein Jahrhundert später verzeichnet die Musikgeschichte einen weit berühmteren Namen, den eines Mannes, welchen das ganze Mittelalter als Reformator, ja selbst als „Erfinder der Musik“ feierte. Es ist der Name Guido von Arezzo's.

Guido von Arezzo.

Guido, geboren zu Arezzo im Toscanischen gegen Ende des 10. Jahrh., Benedictinermönch im Kloster zu Pomposa (bei Ravenna und Ferrara) von 1023—1036, wendete sich später nach Arezzo, wo er an dem Bischof Theobald einen freundschaftlichen Gönner fand. Vom Papste Johann XIX. nach Rom berufen, setzte er diesen durch seine Methode, mit Sicherheit die Neumen abzulesen, in Erstaunen. Aus Rom kehrte Guido wieder in sein ursprüngliches Kloster nach Pomposa zurück. Die sonstige Lebensgeschichte Guido's ist in sagenhaftes Dunkel gehüllt.

Sein Wirken.

Sagen und Uebertreibungen sind es auch, welche das Mittelalter mit dem Wirken Guido's verband. An dieses Idol wurden alle Kränze gehängt. Kaum einen Fortschritt oder eine Lehre auf dem Gebiete der Tonkunst gab es, deren Einführung oder Erfindung man ihm nicht verdanken wollte. Man schrieb ihm die Erfindung der Tonleiter, der Noten, der Solmisation, unter Anderem auch des Claviers zu. Alles dies war aber entweder schon vor ihm vorhanden oder es gehört einer späteren Zeit an. Trotz dieser Ueberschätzung bleibt von den wirklichen Verdiensten Guido's noch genug übrig, um ihn in die vorderste Reihe der Musikgelehrten des Mittelalters und vor Allem der Männer des Fortschritts zu stellen.

Tonumfang.

Guido's Hauptverdienst ist vielleicht ein negatives: Das entschiedene Ablenken von der Bahn der griechischen Theorie. Er verwirft die Tetrachorde und stützt das System ausschliesslich auf das Verhältniss der Octave. Der Tonumfang Guido's erstreckte sich vom grossen *G* bis zum zweigestrichenen *d*, also mit den beiden *b* auf 21 Töne. Guido's Streben ist durchwegs auf die Vereinfachung

Gesangsunterricht.

und auf das Praktische gerichtet. Sein Gesangsunterricht geht von der Entwicklung des Gehörs aus. Er lehrt die Knaben nach dem *Monochord* singen. Ein eigenthümliches Hilfsmittel ersinnt Guido für die Intonation eines unbekannten Gesanges. In einer damals populären Hymne an den h. Johannes beginnt jede der ersten 6 Verszeilen mit je einem stufenweise höheren Ton. Der Text dieser Hymne

Die sechs Silben.

lautete: Ut queant laxis, Resonare fibris, Mira gestorum, Famulituum, Solve polluti, Labii reatum, Sancte Joannes. Die Anfangs-

silben dieser Verszeilen sollten nun als stellvertretende Bezeichnungen für die ihnen zugehörigen Töne angewendet werden. Guido räth dieses Verfahren in einem Briefe an den Mönch Michael an. Es ist die einzige Andeutung über diesen Gegenstand, die sich in den Schriften Guido's vorfindet. Das auf die genannten Silben gebaute System der Solmisation gehört erst einer späteren Zeit an.

Guido lehrte ferner die neumirten Gesänge sicherer ablesen. Er setzte die Neumen auf und zwischen vier Linien, die *d*, *f*, *a* und *c* bezeichneten, welche Notirungsart nach ihm die Guidonische genannt wurde. Das in dieser Weise notirte Antiphonar Guido's ist nicht eine vollständige Sammlung der betreffenden Kirchengesänge, sondern nur eine Auswahl derselben, als Beispiele für seine Regeln. Die Diaphonie endlich, oder das Organum, welches Guido beschreibt, zeigt keinen Fortschritt über Hucbald und ist ebenso roh und primitiv als jenes. Liniensystem
Organum.

Die Werke Guido's, im Mittelalter von allen musikalischen Tractaten am meisten verbreitet, finden sich in vielen Bibliotheken Europa's in Abschriften, welche zu verschiedenen Zeiten und in verschiedenen Ländern angefertigt worden sind.

Die Gelehrsamkeit beherrschte die Musik jener Epoche. Ihre Heimat waren die Klöster, in welchen den Wissenschaften ergebene Mönche schufen, lehrten, sannen und schrieben. Die musikalischen Systeme, welche von ihnen ausgingen, waren bis in das 12. Jahrh. von griechischen Ueberlieferungen reichlich durchzogen; die Anwendung derselben auf den Kirchengesang und die Tonlehre, welche von diesen Männern versucht wurde, führte zu sehr verwickelten und unfruchtbaren Resultaten. Doch unter diesen üppig wuchernden griechischen Schlingpflanzen keimte die Saat des gesunden Fortschritts, welche die praktische Nothwendigkeit entstehen liess. Musikalische
Gelehrsam-
keit.

Die Mönchstractate, welche sich von Kloster zu Kloster verpflanzten, bilden neben den wenigen erhaltenen musikalischen Denkmalen, die Hauptquelle unseres musikhistorischen Wissens aus dem frühen Mittelalter. Diese Tractate geben Nachricht über alle Zweige der damaligen Tonlehre, über Kirchentöne, Akustik, Intervalle, Tonschriften, griechische Systeme, wie auch über Kirchengesang, Gesangslehre, Mehrstimmigkeit. So vielseitig sie demnach ihrem Inhalte nach sind, lassen sie doch häufig in der Darstellung, wie auch in sprachlicher Beziehung die wünschenswerthe Klarheit vermissen. Eine stattliche Zahl musikalischer Schriften ist schon aus dieser Frühzeit zu nennen. Tractate.
Inhalt.

Das Werk des Boëtius über griechische Tonlehre (die 5 Bücher de musica) aus dem 5. Jahrh., zu dem die Musikgelehrten des Mittelalters ehrfurchtsvoll emporblickten, nimmt unter diesen Schriften eine gesonderte Stellung ein. Zunächst folgt Isidor von Sevilla (Isidorus Hispalensis) im 6. Jahrh., dessen „Sentenzen über Musik“ insbesondere von den Intervallen handeln. Das 7. und 8. Jahrh. zeigt Schriftsteller.
5. bis 8. Jahrh.

einen Stillstand in dieser Literatur. Nur ein Tractat von Alcuin (Albinus Flaccus, am Hofe Carl d. Gr.) ist aus dem 8. Jahrh. vorhanden.

9. Jahrh.

Dem 9. Jahrh. gehören an:

Aurelian Reomensis' (aus Reomé in Flandern) *Musica disciplina*;

Remi d'Auxerre, dessen Tractat „de Musica“ namentlich einen Commentar zu Martianus Capella's Dichtung „Von der Hochzeit des Mercur mit der Philologie“ aus dem 6. Jahrh. enthält.

Notker Balbulus in St. Gallen. Erläuterung der Romanusbuchstaben. Ein Tractat „De Musica et Symphonia“ von ihm, im 11. und 12. Jahrh. noch bekannt, ging verloren.

10. Jahrh.

Aus dem 10. Jahrh. sind:

Hucbaldus, mit seinem Werk „Musica Enchiriadis“ (Handbuch der Musik) und dem Tractat „De harmonica Institutione“ (zweifelhaft).

Regino von Prüm (Abt zu Prüm bei Trier) „Epistola de harmonia“.

Oddo de Clugny (Abt zu Clugny), „Dialogus de Musica“ etc.

11. Jahrh.

Aus dem 11. Jahrh.:

Guido.

Guido von Arezzo. Sein ausgedehntestes Werk ist der *Micrologus* in 20 Capiteln, mit einem einleitenden Brief an Theobald, Bischof von Arezzo. Ferner sein Antiphonar (8—10 Blätter), mit zwei Prologen oder Vorreden, eine in Versen, eine in Prosa, enthaltend Vorschriften und Regeln. Endlich sein Brief an Michael, mit Rathschlägen über Unterricht.

Berno, Abt von Reichenau; *Opuscula de Musica*.

Hermann Contractus; Tractat über Gesangsunterricht, auch über Akustik.

Wilhelm, Abt zu Hirschau in Bayern; „Musica“.

Aribo Scholasticus; Erklärer Guido's.

Notker Labeo in St. Gallen; älteste musikalische Abhandlung in deutscher Sprache.

(Die Mehrzahl dieser musikalischen Schriftsteller gehört dem Benedictinerorden an.)

Handschriften.

Bibliotheken.

Alle diese Tractate befinden sich in Autographen oder in Abschriften in Bibliotheken durch ganz Europa zerstreut, in Rom (Vatican), Florenz, Wien, Strassburg, Paris (Bibl. nat.), Oxford, Leipzig, Regensburg, Nürnberg, St. Gallen, Admont (in Steiermark) etc.

Sammelwerke.

Abgedruckt finden sie sich nebst vielen anderen Tractaten, in dem grossen Werke von Gerbert (Fürstabt zu St. Blasien im Schwarzwalde): *Scriptores ecclesiastici* etc., 3 Bände, St. Blasien 1784; ferner in der Sammlung von Coussemaker: *Scriptorum de musica medii aevi*. Paris 1863.

In neuester Zeit sind in deutscher Uebersetzung erschienen: Neue Ausgaben. Boëtius, von Osc. Paul, 1872; Hucbald, Mus. Enchir. von Raym. Schlecht (in den Monatsh. f. Musikgesch. 1874/75); Guido v. Arezzo, Micrologus von Hermesdorff, Trier 1870.

Ist unser Wissen über die Kunstmusik des frühen Mittelalters ein beschränktes, so ist die Volks- und weltliche Musik derselben Zeit uns völlig unbekannt. Nur Vermuthungen sind gestattet. In den ersten Jahrhunderten, in welchen noch die griechisch-römische Cultur fortlebte, werden auch im Volksgesange die herrschenden Weisen sich erhalten haben, bis die Völkerwanderung mit ihren zerstörenden Wirkungen wohl auch den Volksgesang erstickte. Später sind christlich-religiöse Gesänge auch in das Volk übergegangen. Doch eigentliche Volksweisen kann man jenen Zeiten, in denen ein tiefer Druck auf dem Volke lastete, nicht zumuthen. Erst mit dem Anbruche ruhigerer, gefesteter Zustände, ferner mit der Bildung der Volkssprachen im 12. und 13. Jahrh. konnte das nationale Volkslied sich entfalten. Dass es jedoch schon in den frühesten Zeiten eine weltliche Dichtung mit Gesang gab, darüber haben wir sichere Kunde. Die Germanen, die Briten, die Gallier hatten ihre Barden. Sie besangen kriegerische Züge, die Thaten ihrer Helden und begleiteten ihre Gesänge mit der Harfe oder einem anderen Instrument. Carl d. Gr. liess die altgermanischen Bardengesänge durch seinen Biographen Einhard sammeln und aufzeichnen. Berühmt war der Rolands-gesang, aus dieser Zeit stammend, ein Heldenlied, welches sich durch Jahrhunderte erhielt. Auch soll die Zeit Carl d. Gr. weltliche Gesänge verschiedener Art besessen haben, wie Liebes-, Lob-, Ehren- und Spottlieder, Teufelslieder etc.

Volks- und weltliche Musik.

Barden.

Nur wenige Spuren haben sich von dem weltlichen Gesange des frühen Mittelalters erhalten. Der Gesang auf den Sieg Clotar's II. über die Sachsen 622; er ist in lateinischer Sprache. Als ältestes Denkmal in deutscher Sprache besitzen wir das Lied auf den Sieg Ludwig III. über die Normanen 882: „Einen Kuning weiss ich, heisset Herr Ludewig, der gerne Gott dienet, weil er ihm's lohnet“ etc. Von beiden ist nur der Text, ohne Melodie erhalten. Aus dem 9. und 10. Jahrh. stammen mehrere weltliche Poesien in lateinischer Sprache, mit Notation in Neumen versehen, welche sich in einigen Bibliotheken vorfinden; namentlich ein Gesang auf die Schlacht von Fontenay, 842, ein Klagegesang auf den Tod Carl d. Gr. etc.

Denkmale.

Diese beiden Gesänge sind, neben anderen, in einem Manuscript der Bibl. nat. in Paris aus dem 10. oder 11. Jahrh. enthalten. Einzelne notirte weltliche Gesänge aus derselben Zeit finden sich noch in Handschriften der Bibliotheken zu Wolfenbüttel, Wien, Montpellier.

Der Gesang auf die Schlacht bei Fontenay, auf den Tod Carl d. Gr. etc. sind u. A. wiedergegeben in Coussemaker's Histoire de l'harm. 1852.

Die Kirche im Mittelalter eiferte gegen den weltlichen (Vulgär-) Gesang, die Gelehrten verachteten ihn. Dagegen wurde die Pflege und Verbreitung geistlicher Gesänge im Volke begünstigt. Zahlreich

waren die lateinischen Hymnen, Sequenzen oder Prosen, welche vom 9. Jahrh. an in den Volksgesang übergingen. Selbst weltlichen Liedern wurden geistliche Texte unterlegt. Es gab mannigfache religiöse Gesänge, welche nicht zum Cultus gehörten.

In den Bibliotheken zu St. Gallen, Paris, Montpellier sind notirte Sequenzen, Prosen und Hymnen aus dem 9. und 10. Jahrh. in Handschriften vorhanden.

Deutsches
Kirchenlied.

Auch das deutsche Kirchenlied hat schon im 9. Jahrh. seine Vorläufer. Ratpert's deutsches Galluslied, dann die deutschen Kirchengesänge Johannes' von Fulda bilden diese ältesten Erscheinungen. Zuweilen wurden auch lateinische Kirchenlieder in die deutsche Volkssprache übertragen. In der Kirche selbst war das Volk am Gesange nicht betheiligt; nur das Kyrie eleison wurde von dem Volke angestimmt. Später unterlegte man den Intonationen des Kyrie deutsche Worte und es entstanden daraus jene Gesänge, welche unter der Bezeichnung „Leise“ (Kyrieleis) durch Jahrhunderte üblich waren.

Geistliche
Schauspiele.

Dem Streben der Kirche nach volksthümlicher Wirkung entstammten auch die Darstellungen aus der h. Geschichte, die geistlichen Schauspiele. Wahrscheinlich schon in den ersten Jahrhunderten des Christenthums vorhanden, sind sie vom 9. oder 10. Jahrh. nachweisbar. Die geistlichen Schauspiele waren Darstellungen aus der Lebens- und Leidensgeschichte Christi, nach den Evangelien, aus dem Leben Maria's und der Heiligen. Es gab Weihnachts-, Passions- und Osterspiele etc. Diese Darstellungen, von Geistlichen ausgeführt, fanden in der Kirche vor dem Volke statt. Auch Klöster und später öffentliche Orte bildeten den Schauplatz solcher Dramen; sie waren über Deutschland, Frankreich, Italien und England verbreitet. Das Kloster St. Gallen hatte schon im 10. Jahrh. solche Schauspiele, wie das der Auferstehung, in welcher Christus, Petrus, Johannes, die Frauen, alle von Priestern und Clerikern dargestellt, vorkamen. Der Gesang in allen diesen geistlichen Schauspielen war der C. planus; theils Ritualgesang, theils andere religiöse Weisen, auch im Chor vorgetragen. Eine weitere Entfaltung dieser geistlichen (liturgischen) Schauspiele, der sogenannten Mysterien, brachten die nächstfolgenden Jahrhunderte.

Denkmale.

Ein Manuscript der k. Bibliothek in München aus dem 9. Jahrh. enthält ein liturgisches Drama „Die Anbetung der drei Könige“ (mit Neumen versehen). In einem Manuscript der Bibl. nat. in Paris, wahrscheinlich aus dem 11. Jahrh., befinden sich drei Mysterien über die Erzählung von den weisen und thörichten Jungfrauen (Math. Cap. 25) zum Theile in lateinischer Sprache und in der langue romane d'oc; sie sind vollständig in Neumen notirt. Proben solcher geistlicher Dramen in Coussemaker's Drames liturgiques du moyen-âge, Rennes 1860.

Dass es auch ein weltliches Drama im frühen Mittelalter gab, kann als zweifellos gelten. Reichen doch die letzten Spuren des antiken Theaters in die ersten Jahrhunderte des Christenthums hinein und es ist anzunehmen, dass Nachklänge desselben in dramatischen Spielen mit Gesang, etwa durch herumziehende Künstler ausgeführt,

sich fortpflanzten. Die Kirche aber verfolgte und unterdrückte diese an das Heidenthum erinnernden weltlichen Schauspiele. Auch hat sich nichts von ihnen erhalten.

Ein letzter Blick vor dem Verlassen dieses Zeitraums wäre noch auf die Instrumente und das Instrumentenspiel zu werfen. Nur unbestimmte Wahrnehmungen sind es, die sich uns hier über die einen wie über das andere bieten. Die überlieferten Namen von Instrumenten lassen uns häufig über ihr Wesen im Zweifel; noch weniger können wir uns von dem auf diesen Instrumenten Gespielten eine Vorstellung machen.

**Instrumente
und Instru-
mentenspiel.**

Von den Instrumenten, welche in den Schriften des frühen Mittelalters genannt werden, treten einige besonders hervor.

Instrumente.

Die Harfe ist ein uraltes Instrument, welches bei den nordischen Völkern häufig vorkommt. Ein Manuscript aus dem 8. Jahrh. (im Kloster St. Blasien) zeigt Abbildungen dieses Instruments in dreieckiger Form. In Dublin wird eine alte Bardenharfe bewahrt.

Harfe.

Die Rota oder Rotte, im Mittelalter oft genannt, war ein Geigeninstrument, welches 7 Saiten besass; aus diesem entwickelte sich das Organistrum. Die Saiten waren flach gespannt und wurden gleichzeitig gestrichen, wodurch sich Zusammenklänge, wahrscheinlich Octaven und Quinten, ergaben. Violen und Geigen waren die Abkömmlinge dieses Instruments.

Rota.

Ein Instrument, Crouth oder Crowth mit drei Saiten kommt bei den Bretonen vor.

Von den Blasinstrumenten war die Flöte ein Vermächtniss der antiken Cultur.

Blasinstrumente.

Die alten Germanen bedienten sich grosser Hörner für den Schlachtruf.

Zahlreich sind die Blasinstrumente, die der Volksmusik angehörten.

Die früheste Instrumentalmusik war Volksmusik. Die frühesten Instrumentalisten waren die herumziehenden Musikanten und Bänkelsänger, die fahrenden Leute, welche im frühen Mittelalter bei den romanischen und germanischen Völkern vorkommen. Sie wurden auch Joculatores (Jongleurs), Minstrels etc. genannt. Im „Sachsenspiegel“, einem alten Rechtsbuch der Deutschen, werden sie als rechtlos, unehrlich erklärt. Trotz ihrer verachteten Classe waren sie aber auf den Burgen, wie im Dorfe, wo sie auf allerhand Instrumenten, wie Pfeifen, „Pommern“ etc. zum Tanze aufspielten und ihre Lieder sangen, stets willkommen.

Fahrende Leute.

Dass auch in den Klöstern das Instrumentenspiel cultivirt wurde und Instrumente schon zuweilen zur Begleitung des Kirchengesangs verwendet wurden, lässt sich aus den ältesten Nachrichten entnehmen. Zum wichtigsten Instrument der Kirche erhob sich aber die Orgel.

Orgel.

Die Orgel war schon den Römern bekannt. Ueber die Beschaffenheit dieses Instruments, der sogenannten Wassergel (Hydraulos), bei welcher das Wasser zur Ausgleichung des Winddrucks verwendet wurde, lässt sich eine bestimmte Vorstellung nicht gewinnen. Die in Arles in Frankreich aufgefundenen römischen Sarkophage aus dem 6. oder 7. Jahrh. zeigen Darstellungen von zwei kleinen Orgeln mit Bälgen, in welche zwei Männer hineinblasen; eine Claviatur ist nicht zu erblicken. Die Aufnahme der Orgel (pneumatische oder Windorgel) in die Kirche scheint im 8. Jahrh. stattgefunden zu haben. Ein solches Instrument wurde als Geschenk des griechischen Kaisers Constantin Copronymus VI. aus Constantinopel an Pipin, dem Vater Carl d. Gr., im Jahre 756 gesendet und in der Kirche zu Compiègne (Frankreich) aufgestellt. Nach einem Relief in dieser Kirche war es sehr klein. Andere Orgeln kamen aus dem Orient. Zur Zeit der Carolinger waren Orgeln in den Kirchen bereits üblich. Carl d. Gr. (nach Anderen Ludwig der Fromme, 826) liess eine Orgel für den Dom zu Aachen durch einen Priester erbauen. Im 10. Jahrh. gab es schon zahlreiche Orgeln in Deutschland und England. 951 wurde die Riesenorgel in Winchester erbaut, welche zwar nur wenige Töne, dagegen 400 Pfeifen und 26 Blasbälge besessen haben soll. Papst Sylvester im 10. Jahrh. war auch Orgelbauer. Im 11. Jahrh. wurde die Domorgel in Magdeburg erbaut. In Frankreich kam die Orgel erst im 12. Jahrh. in allgemeine Aufnahme.

In der Kirche.

Orgeln in
Deutschland,
England.

Bau und
Einrichtung.

Diese Instrumente blieben durch Jahrhunderte sehr unvollkommen. Sie waren klein, dabei in der Handhabung ungemein plump. Die Tasten sollen fusslang, so breit und im Fall so tief gewesen sein, dass man sie nur mit den Fäusten oder mit den Ellbogen niederdrücken konnte. Nur zwei Töne konnte man daher gleichzeitig erklingen lassen. Der Umfang beschränkte sich auf 12 bis 13 Töne in der diatonischen Stimmung. Die Bälge waren klein und zahlreich, der Winddruck ungleich. Die ältesten Orgelbauer scheinen Geistliche gewesen zu sein. Die Orgeln erhielten ihren Platz in der Kirche Anfangs an einem Pfeiler, wie „Schwalbennester“ an diesen geheftet; erst später, als sie an Grösse zunahmen, wurde für sie ein eigener höher gelegener Raum, das Chor, erbaut. Was auf der Orgel in der Kirche ausgeführt wurde, kann nur eine einfache Unterstützung der Intonation des Sängers gewesen sein. Entscheidende Verbesserungen erfuhr die Orgel erst im 15. Jahrh.; von da an tritt sie ihre Mission für die Entwicklung der Instrumentalmusik an.

Zweiter Hauptabschnitt.

Zeitraum:

Von 1100 bis 1400.

Das Lied. — Troubadours, Minnesinger, Meistersinger. — Volkslied. — Mehrstimmigkeit, Discantus. — Mensur. — Solmisation. — Schriftsteller. — Dramatische Spiele. — Instrumentalmusik.

Der musikgeschichtliche Zeitraum, den wir nun betreten, ist mannigfaltiger in den Erscheinungen, doch kaum weniger dunkel als der vorangegangene. Soweit wir dieses Dunkel zu durchdringen vermögen, erkennen wir als Grundzug desselben: Langsamen, doch bahnbrechenden Fortschritt, inmitten einer Fülle von — Sonderbarkeiten.

Indem wir die musikalischen Fortschritte dieses Zeitraumes betrachten, können wir sie nicht trennen von jenen eigenthümlichen Erscheinungen, die sie begleiten.

Nicht leicht kann man sich Seltsameres denken: Eine lange Reihe scharfsinnig und künstlich aufgerichteter Hindernisse, welche bestimmt zu sein scheinen, den natürlichen Weg zu verstellen, zu den unbequemsten Umwegen zu nöthigen und die nächstliegenden Dinge dem Blicke zu verbergen. Scharfsinn und Mystik, Wissenschaft und Spielerei, christliche Symbolik und Griechenschwärmerei finden sich in dem verschlungenen Gebilde der alten Musikwissenschaft zusammen. Andererseits: Ein An- und Uebereinanderreihen von Tönen und Stimmen nach Regeln und Satzungen, ohne Wohlklang und ästhetischem Sinn, — so war die Praxis der Kunstmusik.

Der moderne Forscher sieht verwundert da hinein und immer wieder muss er sich fragen: Bestand dies Alles in Wirklichkeit, war es überhaupt möglich? War es möglich, dass Jahrhunderte sich abmühten, ohne vor Allem das zu erfassen, was Natur und Vernunft so nahe gelegt? Und wenn er, obwohl widerstrebend, sich sagen muss, dass dies Alles wirklich bestand, — dann weiss er sich doch einen Trost: Diese gekünstelten Systeme und blutlosen Tongebilde waren Speculationen der Gelehrten, waren Erzeugnisse eines handwerksmässigen Kunstbetriebs, jener natürliche, gesunde Sinn aber lebte im Volke. Allein dieser Trost beruht zumeist auf einem guten Glauben. Die Volksmusik jener Zeit ist verklungen, keine Denkmale haben sie festgehalten. Aber die Tractate der Gelehrten und Mönche, die uns von Theorien und Systemen berichten, sie sind geblieben; auch von jenen plumpen, meist abstossenden Producten der Mehrstimmigkeit ist uns eine Anzahl bewahrt.

Die Theorie beherrschte die Praxis der Kunst, die Alte Theorie bildet die Signatur dieses musikgeschichtlichen Zeitraums. Zwei mächtige Elemente der Musik, die Harmonie und den Rhythmus, die wir uns in ihren natürlichen Grundlagen nur als müheloses Erbe der Menschheit denken können, sehen wir in diesem Zeichen sich fremd- und eigenartig entwickeln. Die Nachrichten über Mehrstimmigkeit und Mensur bilden den überwiegenden musikgeschichtlichen Inhalt dieses Zeitraumes; die geschichtliche Darstellung der Melodie, des Liedes, vermag nur einen bescheidenen Antheil zu demselben beizutragen.

Das Lied.

Das Lied des Mittelalters entstand gleichzeitig mit der lyrischen Dichtung. Wort und Ton waren darin untrennbar verbunden. Lyrische Gedichte ohne Melodie gab es nicht, nur Lieder, unter welchem Begriffe ebenso der Text wie die Melodie verstanden waren. Volksdichtung und Kunstdichtung hatten ihre Lieder.

Viele Texte haben sich von diesen erhalten, doch verhältnissmässig nur wenige Melodien.

Diese ganze Liederwelt durchdringt das Volkslied als ursprüngliches und verbindendes Element. Diesem schliessen sich in verwandter Art die Kunstlieder an, wie die Lieder der Troubadours, der Minnesinger und Meistersinger, das weltliche Kunstlied, das geistliche Lied.

Während das Volkslied noch nirgends in unmittelbarer Gestalt zu erkennen ist, treten die Kunstlieder allmählig in die geschichtliche Erscheinung. Zuerst das Troubadourlied zu Ende des 11. Jahrh.; diesem folgt im 12. Jahrh. das Minnelied, im 14. Jahrh. der Meistergesang, dann im 15. Jahrh. das deutsche Kunstlied.

Mit dem Ende des 11. Jahrh. beginnt die Epoche der Kreuzzüge. Eine neue Völkerwanderung entsteht. Nach dem Osten ziehen Schaaren aus allen Völkern. Die Ritter voran; ein Leben voll Romantik eröffnete sich ihnen, eine Fülle neuer Bilder und Eindrücke bot ihnen der Orient. Erschautes und Erlebtes erweiterte nicht blos ihren Horizont, es erweckte auch ihr inneres Leben zu mannigfaltiger Gemüthsempfindung. Unter der Berührung dieser fremden Welt wird ihr Wesen geschmeidiger, ihre Sitte milder, und hinter ihre eiserne Rüstung stiehlt sich ein poetischer Schimmer. Heimgekehrt beginnt er aus ihrem Inneren hervorzuleuchten, ein Sagen und Singen, ein Dichten und Tönen erhebt sich aus ihren Reihen — die Troubadourpoesie.

Troubadours.

Im südlichen Frankreich war es, wo zuerst Ritter und Edle Lieder dichteten und sangen, welche auf die Zeit und ihre Gesittung mächtig einwirkten. Die in der Bildung begriffene provençalische oder romanische Sprache verlieh ihnen einen eigenen Zauber. In ihnen fanden die Tonweisen des Orients ihren Nachklang; auch die Nachbarschaft der Araber in Spanien übte ihren Einfluss auf diese Poesien.

Allmählig verbreitete sich die Troubadourpoesie über ganz Frankreich, nach Spanien und England; sie blühte durch nahezu zwei Jahrhunderte, vom Ende des 11. bis über die Mitte des 13. Jahrh. Zeit.

Die Gesänge der Troubadours, die ältesten Erscheinungen der Kunstlyrik in Europa, waren weltliche Gesänge, Dichtungen in der Volkssprache mit dazu erfundenen oder etwa dem Volksliede entnommenen Melodien. Den Stoff derselben bildete vorzugsweise die Huldigung der Frauen, ritterliche Galanterie gab ihnen ihr eigenenthümliches Gepräge.

Der Name Troubadour, in der Provence Trobador, in Nordfrankreich Trouvère, kommt von trobaire, trouver, finden, erfinden. Namen.
In Spanien hiessen sie Trobadores, in England Minstrels. Ihnen verwandt, aber von untergeordnetem Rang, erscheinen die schon vor ihnen bestandenen Jongleurs, Joglars (joueurs), später Ménétriers in Frankreich, Jugglers, Gleemen in England. Die Troubadours Südfrankreichs gingen den Trouvères des nördlichen Frankreichs, der Zeit nach voran; Letztere bezeichnen den Höhepunkt dieser Kunstlyrik.

Die französischen Troubadours waren meist vornehmen Standes, selbst Könige und Fürsten gehörten ihnen an. Doch sind auch manche Bürgerliche und solche niedriger Herkunft bemerkenswerth. Stand.

Der vornehme Troubadour sang in der Regel seine Lieder nicht selbst, er hatte zu diesem Zwecke einen oder mehrere Jongleurs in seinen Diensten, welche auch nicht selten die Melodien zu den Dichtungen erfanden. Zuweilen dienten sie auch als Liederboten, um der gefeierten, aber entfernten Schönen das Lied ihres Herrn als Huldigung zu überbringen. Auch lag ihnen die Instrumentalbegleitung der Gesänge ob. Die Jongleurs übten ihre Kunst professionsmässig aus. Jongleurs.
Volksthümlicher waren die nicht in Diensten der Ritter stehenden, selbständigen Jongleurs, welche besonders in Nordfrankreich zahlreich vorkamen und sich grosser Beliebtheit erfreuten; bei ihnen gesellten sich dem Gesang und Instrumentenspiel allerlei Possenspiel, Seiltänzerie, Akrobatenstücke, Affen- und Hundeproduktionen hinzu. Diese Classe war es, die sich dann später unter der Benennung der Ménétriers zunfthmässig organisirte.

Die Dichtungen der Troubadours und Trouvères sind meist einförmig und von geringer Erfindung; Vers und Reim zeigen einen gleichförmigen Bau. Nicht minder monoton erscheinen uns ihre Melodien, wenn auch unter denen der Trouvères sich einige anmuthendere befinden. Bemerkenswerth ist, dass in diesen Melodien, wie dies auch schon in den ältesten bekannten Volksliedern der Fall ist, die Dur- und Moll-Tonalität deutlich ausgesprochen erscheint. Der Rhythmus dieser Gesänge lässt sich aus den erhaltenen Proben nicht deutlich entnehmen. Die Troubadourlieder wurden mit Begleitung Dichtung und Melodie.
eines Instrumentes, der Viole, Rota oder Harfe, vorgetragen. Diese Begleitung kann für die damalige Zeit nur in einem einfachen Mitspielen der Melodie oder etwa der Markirung einzelner Intervalle be- Begleitung.

standen haben. Die Jongleurs waren überdies auf zahlreichen Instrumenten, Saiten- und Blasinstrumenten, geschickt.

Gattungen. Die Gesänge der Troubadours unterschieden sich in eine Anzahl von Gattungen, je nach ihrem Stoff und innerem Bau. Die häufigsten waren: Die Chansons, Liebeslieder, in gleiche Couplets getheilt; die Sirventes, Dienstlieder, theils huldigend, theils satirisch, später fromme Gesänge an die h. Jungfrau; Planch (Complainte), ein Klagegesang; das Rondel (Rundgesang), mit stets wiederkehrendem Refrain; dann die jeux-partis, Gesänge in Dialogform. Eine besondere, sehr verbreitete Gattung bildeten die Lais, welche Benennung, verschiedenartig angewendet (ähnlich wie die deutschen Leiche), bis in das 15. Jahrh. vorkommt.

Die Lais besaßen einen volksmässigen Charakter. Sie waren bretonischen Ursprungs und Anfangs mit Elegie gleichbedeutend. Später bezeichnete man mit diesem Namen eine längere balladenartige Dichtung, die zuweilen Hunderte von Verszeilen umfasste, welche aber wahrscheinlich über kleine, stets wiederholte, melodische Formeln recitirt wurden.

Handschriften. Von den Gesängen der Troubadours haben sich zahlreiche Texte erhalten, spärlicher die Melodien. Diese sind in der viereckigen Notirung in zwei Zeitwerthen (■ ◆) niedergeschrieben. Die Ritter selbst konnten meist weder lesen noch schreiben. Verse und Melodien wurden von kundigen Jongleurs aufgezeichnet; deren Notirung ist aber in rhythmischer Beziehung ungenau und zweifelhaft. Sie finden sich in Manuscripten des 13. Jahrh. (insbesondere in den Pariser Bibliotheken: Bibl. nat. und Bibl. de l'Arsenal, dann in Arras, Cambrai, Rom, Oxford etc.).

Der älteste Troubadour, der genannt wird, ist Wilhelm von Poitiers (1087—1127). Von ihm sind 9 Gesänge, jedoch ohne Melodie vorhanden.

de Coucy. Die ältesten erhaltenen Melodien sind aber die des Chatelain de Coucy (zwischen 1187 und 1203), dessen tragische Liebesgeschichte mit der Dame von Fayel schon in einem Roman des 13. Jahrh. behandelt wird. 24 Chansons sammt ihren Melodien sind unter seinem Namen erhalten; einige derselben sind zweifelhaft.

Andere Namen berühmter Troubadours sind: Bertrand de Born (blühte 1180—1195), Bernard de Ventadour, Sohn eines Ofenheizers im Schloss zu Ventadour (1140—1195), Peire d'Auvergne (1155—1215), Peire Vidal (1175—1215), Gaucelm Faidit (1190—1240).

Sagenhaft ist die Gestalt des Minstrels Blondel (Ende des 12. Jahrh.), der seinen gefangenen König Richard Löwenherz durch sein Lied sucht und findet.

Thibaut. Von Thibaut, König von Navarra (1201—1253), sind ebenfalls einige Melodien erhalten, deren eine, L'autrier par la matinée, sich durch eine anmuthige, wahrscheinlich volksmässige Weise (in ausgesprochenem G-dur) auszeichnet.

Der berühmteste und zugleich geschichtlich wichtigste Trouvère ist:

Adam de la Hale (oder Halle), genannt le Bossu oder Boiteux d'Arras, geb. 1240 in Arras. Er war eine Art Genie-Vagabund; dem geistlichen Stande angehörig, verliess er diesen wiederholt und führte ein abenteuerliches Leben. Von Paris aus zog er im Gefolge Robert II., Grafen von Artois, 1282 nach Neapel. Dort starb er gegen 1286. Adam de la Hale ist in dreifacher Beziehung merkwürdig: Als Trouvère, namentlich in seinen Chansons, deren Worte und Melodien von ihm stammen, ferner als Déchantéur (Tonsetzer mehrstimmiger Stücke), endlich als Verfasser der ältesten dramatischen Liederspiele. In ersterer Beziehung ist er als graziöser und naiver Melodiker zu bezeichnen. Die von ihm erhaltenen 34 Chansons und 17 jeux-partis gehören dieser Gattung an. Von seinen mehrstimmigen Arbeiten sind 16 Rondeaux und 5 Motets vorhanden, von seinen Liederspielen drei: Le jeu d'Adam, le jeu de Robin et Marion und le jeu du Pélérin.

Adam de la
Hale.

In neueren Werken findet man Melodien der Troubadours und Trouvères: In Burney Gesch. d. M. (Coucy, Thibaut), in Kiese-wetter's Schicksale und Beschaffenheit des weltl. Ges. (Coucy, Thibaut, Hale), in Ambros, Gesch. d. M. 2. Bd., in Fétis Hist. 5. Bd. u. s. w. Ferner in neueren Ausgaben: J. B. Weckerlin, Echos du temps passé (Paris, Flaxland); Lieder des Chat. de Coucy mit Clavier-Accomp., herausgeg. von Fr. Michel (Paris 1830); zwei Lieder aus Robin mit Begl., herausgeg. von Tappert (Berlin, Challier) etc.; Adam de la Hale, Gesamtausgabe seiner Werke, herausgeg. v. Coussemaker, Paris 1872.

Die Melodien der Trouvères, obwohl ihrem Wesen nach dem Kunstliede zugehörig, deuten zuweilen auf das Volkslied hin.

Das französische und niederländische Volkslied blühte bereits im 13. und 14. Jahrh. Die Lieder sind in ihrer ursprünglichen Volksweise verschwunden, selbst ihre Worte sind vergessen, viele derselben wurden aber von den Meistern des 15. und 16. Jahrh. als Grundmotive ihrer mehrstimmigen Werke benützt und sind daher in diesen bewahrt. Freilich ist es nur die Tonfolge dieser Lieder, ihres angeborenen Rhythmus' entkleidet, die wir da finden, — statt des lebendigen Volksliedes dessen lebloses Präparat. Selten gelingt es aus diesen gedehnten und häufig entstellten Tonfolgen das ursprüngliche Volkslied nach seiner wahrscheinlichen Gestalt rückzubilden. Die Namen dieser Lieder oder ihre Anfangsworte, welche zugleich zur Bezeichnung der auf sie gebauten contrapunktischen Werke dienten, sind durch letztere bekannt, der vollständige Text aber wurde nicht niedergeschrieben. Solche Lieder waren: *L'homme armé*, *Fors seulement*, *De tous biens pleins*, *Malheur me bat*, *Le serviteur*, *Dieu quel mariage*, *Cent mille escus*, *Je ne demande*, *Au monde n'est plus grand soulaz* und viele andere.

Das französische
Volkslied.

Aus dem 13. Jahrh. stammen unzweifelhaft *L'homme armé* und *Dieu quel mariage*. Ersteres Lied ist in seiner Urgestalt erhalten; es war

eines der beliebtesten und wurde von den Tonsetzern bis in das 16. Jahrh. häufig als Grundstimme ihrer Messen benützt. Die Melodie des letzteren Volksliedes zeigt schon die leicht graziöse Art, welche der französischen Chanson eigen geblieben ist. Von einigen wenigen dieser Lieder ist auch der vollständige Text bekannt, wie von Cent mille escus etc.

Die genannten Volksmelodien sind zu finden in Kiesewetter (a. a. O.), Fétis Hist., Ambros, Schneider Das mus. Lied, I. Bd. 1863 etc.

Minnesinger. Eine ähnliche Erscheinung wie die der Troubadours in Frankreich, bildet die der Minnesinger in Deutschland. Der Minnegesang bedeutet auch für Deutschland die Morgenröthe der Kunstlyrik in Wort und Ton. Das Minnelied entstand, unabhängig von der Troubadourpoesie, unter den gleichen Einflüssen und Verhältnissen.

Zeit. Der Zeit nach folgen die Minnesinger den nordfranzösischen Trouvères auf dem Fusse nach; ihre Blüthe mit dem Ende des 12. Jahrh. beginnend, fällt zumeist in das 13. Jahrh., während das 14. Jahrh. schon ihren Niedergang bezeichnet.

Stand. Auch die Minnesinger waren meist ritterlichen und vornehmen Standes, doch gab es nicht wenig Bürgerliche in ihrer Mitte. Unter den Kaisern aus dem Hause Hohenstaufen fand der Minnegesang seine eifrigste Pflege und erreichte seine glänzendste Zeit. Friedrich II., Conradin, dann Kaiser Heinrich VI., König Wenzel von Böhmen, die Markgrafen von Brandenburg und Meissen und andere Fürsten waren theils selbst Dichter, theils eifrige Freunde derselben. An dem Hofe des Landgrafen Hermann von Thüringen auf der Wartburg fand 1207 der berühmte Sängerkampf statt, an welchem sich viele Sänger, auch Wolfram von Eschenbach und Walther von der Vogelweide, dann Heinrich von Ofterdingen, Bürger von Eisenach, betheiligten.

Sängerkampf
auf der
Wartburg.

Namen. Aus dem Kreise der Minnesinger hat sich eine grosse Anzahl von Namen erhalten. Die berühmtesten derselben sind: Wolfram von Eschenbach, Walther von der Vogelweide, Meister Gottfried von Strassburg, Reinmar d. Aelt., Ulrich von Lichtenstein, Tannhäuser, Nithart, Hermann von der Aue, Meister Conrad von Würzburg, Reinmar von Zwettl, der Schulmeister von Esslingen, Frauenlob etc. Sie gehören sämmtlich dem 13. Jahrh. an.

Der Minnesinger trug seine Lieder gewöhnlich selbst vor und begleitete sie auch selbst; einen Spielmann (Jongleur) hatte er nicht in seinem Gefolge. Er war zugleich Dichter, Tonsetzer und Sänger.

Dichtungen.

Die Dichtungen der Minnesinger erheben sich weit über die der Troubadours; sie zeichnen sich namentlich durch reichere Erfindung, edlere Richtung und tieferes Gefühl vor diesen aus. Auch unterscheiden sich die einzelnen Minnesinger von einander durch individuelle Züge, was bei der conventionellen Poesie der Troubadours nicht der Fall ist. Diese altdeutschen Dichtungen bilden einen Schatz, der lange vergraben und vergessen, in neuerer Zeit gehoben wurde. Mehrere neue, sorgfältige Ausgaben haben diese Dichtungen wieder zu Ehren gebracht.

Die Melodien der Minnesinger erscheinen dagegen, mit wenigen Ausnahmen, einförmig und reizlos. Ein Theil derselben ist psalmodirend, zuweilen mit Verzierungen und Coloraturen ausgestattet; ein anderer ist dem deutschen Kirchenliede ähnlich oder nähert sich dem Volkslied. Die Melodien letzterer Art sind die ansprechenderen. Meist weisen diese Gesänge eine regelmässig wiederkehrende Anordnung auf, bestehend aus zwei Strophen (Stollen) und den Nachsatz (Abgesang).

Melodien.

Die Dichtungen der Minnesinger sind in reicher Anzahl in alten Handschriften erhalten, welche sich in den Bibliotheken zu Wien, Weimar, Frankfurt, Leipzig etc. befinden; vorzugsweise aber in der Jenaer und der sogenannten Manessischen Handschrift.

Handschriften.

Die Manessische Handschrift (nach den Sammlern, zwei Baseler Bürgern, benannt) ist die reichste der noch vorhandenen mittelhochdeutschen Liederhandschriften; sie stammt aus dem 14. Jahrh. Die Handschrift enthält auf 429 Folioblättern Werke von 140 Dichtern und 137 Bilder. Ursprünglich in Heidelberg, dann in der Bibl. nat. in Paris, wurde sie von der deutschen Regierung neuestens wieder für Heidelberg erworben.

Weniger zahlreich sind die erhaltenen Melodien. Von diesen sind anzuführen: Ein Fragment aus Wolfram's Titurel, dann die Lieder von Nithart, Tannhäuser und anderen weniger berühmten Minnesingern. Sie sind meist in der viereckigen Choralnotirung niedergeschrieben, zum Theil auch in Neumenartigen Zeichen, wie die Fliegenfüsse etc.

Die vollständigste neuere Sammlung der Dichtungen und Melodien der Minnesinger findet sich in Hagen's Werk: *Minnesinger*, 4 Bde. 1848. (Der 4. Band enthält notirte Gesänge.)

Ein sagenhaftes Dämmerlicht ist über die Lebensgeschichte der berühmten Minnesinger gebreitet. Nur wenig Bestimmtes lässt sich darüber angeben.

Wolfram von Eschenbach, aus edlem Geschlecht, doch arm, irrte als Gast von Schloss zu Schloss; am längsten hielt er sich am Hofe des Landgrafen Hermann in Eisenach auf. Er scheint zwischen 1215 und 1225 gestorben zu sein. Von seinen Werken besitzt man den *Parcival* (nach der Gralssage), Fragmente des *Titurel* und acht Liebeslieder. Einer der bedeutendsten Poeten Deutschlands, ist Wolfram besonders durch seine ernste, moralische Richtung und seine tiefe Empfindung charakterisirt.

Wolfram von Eschenbach.

Walther von der Vogelweide, dessen Heimat nach den neuesten Forschungen in der Nähe von Bozen in Tirol zu suchen ist, stand in Diensten Friedrich II., den er 1228 in den Kreuzzug begleitete. Biagsamer und weicher als Wolfram von Eschenbach, von zarter Empfindung, glänzte er vorzüglich in seinen Liebesliedern.

Walther von der Vogelweide.

Gottfried von Strassburg, Meister Gottfried („Meister“ wurden die bürgerlichen Poeten benannt), war ein wohlhabender, unabhängiger Bürger. Sein *Tristan und Isolde* gehört zu den schönsten Dichtungen des Mittelalters; es entstammt der Zeit von 1204—1215

Gottfried von Strassburg.

und ist unvollendet. Ausserdem sind von ihm noch einige Lieder vorhanden.

Ulrich von
Lichtenstein.

Ulrich von Lichtenstein aus Steiermark, gegen 1200 geboren. Am Hofe des Herzogs von Mödling erzogen, wurde er 1223 in Wien zum Ritter geschlagen und führte dann ein abenteuerliches Leben; er nahm an mehreren kriegerischen Unternehmungen Theil und verharrte dann in jahrelanger Zurückgezogenheit. Gleich den meisten Rittern war auch er des Lesens und Schreibens unkundig. Doch ist er der Verfasser von zwei grossen Dichtungen: Frauen dienst und Frauenbuch; sie sind zumeist durch seine Neigung zur Herzogin von Meran hervorggerufen und bestehen aus einer Vereinigung von Liedern. Diese Werke haben sich in mehreren Handschriften erhalten.

Tannhäuser.

Tannhäuser gehört der zweiten Hälfte des 13. Jahrh. an (war also nicht bei dem Sängerkampf auf der Wartburg betheiligt) und stand nacheinander in Diensten Wenzel I., Ottokar's von Böhmen und anderer Fürsten. Von ihm sind Lieder erhalten. Seine Dichtung: Der Venusberg, wurde vom Papst Urban IV. verdammt.

Nithart.

Nithart, aus Bayern stammend, war Ritter und nahm an den Kreuzzügen Theil. Zurückgekehrt, lebte er in Oesterreich. Er ist namentlich durch seine Melodien bemerkenswerth.

Frauenlob.

Heinrich Frauenlob (Meister Heinrich von Meissen), einer der letzten Minnesinger, unternahm grosse Reisen und verweilte an verschiedenen Höfen. 1278 machte er unter Rudolf von Habsburg die Schlacht am Marchfeld mit. In Mainz liess er sich endlich nieder und umgab sich mit zahlreichen Schülern, denen er die poetische Kunst lehrte. Von den Frauen hochverehrt, starb er 1318. Unähnlich den ritterlichen Minnesängern war er nicht blos des Lesens und Schreibens kundig, sondern besass er auch mannigfache Kenntnisse. In der Kunst der Versbildung und in der Erfindung von Versrhythmen war er sehr geschätzt. Berühmt sind seine „Sprüche“. Als das bedeutendste seiner Werke gilt die „Leich“ zu Ehren der Jungfrau. Zahlreiche Proben seiner Dichtung haben sich in Handschriften erhalten. Die von ihm vorhandenen Melodien nähern sich der Weise des Choralgesangs. Frauenlob bildet zugleich den Uebergang zu den Meistersingern, als deren erster er gelten kann.

Oswald von
Wolkenstein.

Die Lieder des Oswald von Wolkenstein, aus einer viel späteren Zeit, dem 15. Jahrh., werden noch als letzter Ausklang des Minnegesangs betrachtet. Doch kann Wolkenstein, weder der Zeit noch dem Wesen seiner Werke nach, zu den eigentlichen Minnesingern gezählt werden. Seine Melodien sind schon mehr liedmässig, auch finden sich Proben mehrstimmiger Kunst bei ihm.

Eine Handschrift der Wiener Hofbibliothek aus dem Jahre 1425 enthält seine Werke.

Meistersinger.

Den Minnesingern folgten die Meistersinger. Von den Höfen und Ritterburgen ging der Kunstgesang auf die Städte über. Hier

waren es Bürger und Handwerker, welche zu Körperschaften vereinigt, Dichtung und Gesang zunftmässig betrieben. Sie nannten sich Meistersinger.

Die Erscheinung der Meistersinger fällt mit dem Aufblühen der Städte nach Beendigung der Kreuzzüge zusammen. Mit dem 14. Jahrh. tauchen sie in Deutschland auf. Carl IV. bestätigte 1378 ihre Statuten und gab ihnen Wappen und Freibrief. Unter den Städten tritt zuerst Mainz als hohe Schule des Meistergesanges hervor; es folgen dann Frankfurt, Würzburg und andere Städte. Das 15. Jahrh. findet die Meistersinger auf ihrem Höhepunkt; in dieser Zeit sind es besonders Strassburg, Augsburg, Nürnberg, München, welche den Schauplatz ihrer Hauptthätigkeit bilden. Im 16. Jahrh. ist der Meistergesang über ganz Deutschland bis zu dessen entferntesten Grenzen verbreitet. Noch lange darüber hinaus erhält er sich und schleppt ein schattenhaftes, halb verschollenes Dasein bis in die neueste Zeit fort. In Nürnberg wurden die nur mehr höchst seltenen Zusammenkünfte 1770 ganz aufgelassen, bald darauf in Strassburg; die letzten Abkömmlinge der Zunft in Ulm übergeben im Jahre 1839 ihre Fahnen und Embleme dem dortigen Liederkranz.

Zeit und Verbreitung.

Die Meistersinger hatten ihre eigenthümlichen Einrichtungen und Zunftregeln. Die ehrsam Genossen der Meistersingerzunft, im gewöhnlichen Leben meist Handwerksleute, versammelten sich an Sonntagen Nachmittags in der Kirche oder in einem Saale und hielten da ihre „Schulen“ ab. Ein Zunftvorstand war mit der Leitung betraut. Die Zunftmitglieder waren nach Graden abgestuft. Es gab in aufsteigender Linie Schüler, Schulfreunde, Singer, Dichter und Meister. Die Regeln der Kunst waren auf einer Gesetzestafel, der sogenannten Tabulatur, verzeichnet; Fehler gegen diese waren arg verpönt. Solche Fehler waren: „Falsche Meinungen“, nämlich unchristliche oder anstössige Texte; zu hoch und zu tief singen; falsche Melodei; falsche Blumen oder Coloraturen; Vor- und Nachklang u. dgl. mehr. Die „Merker“ wachten über die Beobachtung der Regeln, notirten und bestraften die Fehler. Bei einer gewissen Anzahl von Fehlern hatte der Sänger gänzlich „versungen“. Nebst den gewöhnlichen „Schulen“, gab es auch Festschulen, Wettsingen mit Preisen. Jede Zunft besass in ihren eigenen Gesangsweisen („Tönen“) einen Zunftschatz. Auf die gebräuchlichen Töne wurden stets neue Texte gemacht; das war Sache der „Dichter“. Wer aber neue Texte und zugleich neue „Töne“ erfand, war ein „Meister“. Die Gesänge hatten ihre besonderen Bezeichnungen, unter welchen sie allgemein bekannt waren. Zuweilen tragen sie den Namen ihres Erfinders, oder sie beziehen sich auf den Text, meist aber sind sie ebenso absonderlich als unverständlich.

Einrichtungen und Zunftregeln.

Schulen.

Tabulatur.

Töne.

Namen der Gesänge.

Da gab es die vier „gekrönten Töne“: Den langen Ton Heinrich Müglin's, Heinrich Frauenlob's, Marner's und Barthel Regenbogen's. Man unterschied ferner: Einen rothen Ton, blauen Ton, Blutton, einen langen,

gülden, unbenannten, verhohlenen, Hof- und Kreuzton. Manche Namen klingen poetisch, wie die Hochtannenweis', die Stolz-Jünglingsweis', blaue Kornblumenweis', Hoch-Jungfrauenweis'. Andere klingen wunderlich, wie die kurze Affenweis', der gläserne Halbkrügelton, die traurige Semmelweis', Fettdachweis', abgeschiedene Vielfrassweis', Weberkrätzenweis' etc.

So komisch uns dies Alles anmuthet, ihnen war es hoher Ernst um ihre Kunst. Betrachteten sie sich doch als Nachfolger der ritterlichen Minnesinger und blickten gerne zu einem Wolfram von Eschenbach oder Walther von der Vogelweide als zu ihren Ahnherren empor.

Nicht blos Bürger und Handwerker, auch andere Stände waren unter den Meistersingern vertreten. Die Strassburger Meisterzunft zählte nebst Schneidern, Schustern, Bäckern etc. auch Professoren, Doctoren und Beamte zu den Ihrigen.

Dichtungen und
Singweisen.

Die Dichtungen der Meistersinger stehen tief unter jenen der Minnesinger. Die ihnen meist zu Grunde liegenden biblischen Stoffe sind in geistloser Art, und in nüchterner, ungelenker Sprache behandelt. Nicht minder schwerfällig und ausdruckslos sind ihre Singweisen. Der Bau derselben ist ein gleichmässiger. Das ganze Lied oder Bar zerfiel in zwei Strophen oder Stollen und den Abgesang. Die Melodie war psalmodirend, reizlos und monoton, dazu an den Schlüssen durch Verzierungen, „Blümlein“, geschmacklos aufgeputzt.

In der k. Bibl. zu Berlin findet sich eine Sammlung von Dichtungen der Meistersinger in Nürnberg, einige derselben mit ihren Tönen. Auch sind in anderen Manuscripten verschiedene derselben erhalten.

In Hagen's Minnesinger, 4. Bd. 1848, ist auch eine Anzahl von Proben des Meistergesangs aufgenommen.

Hans Sachs.

Viele Namen von Meistersingern haben sich erhalten, zum Theile in Begleitung der ihnen zugehörigen Lieder. Der bedeutendste derselben aber ist der des „Schusters und Poeten“ in Nürnberg Hans Sachs (1494—1576); er gehört schon der Spätzeit des Meistergesangs, der Zeit der Reformation, an. Seine ungemein zahlreichen Dichtungen erheben sich durch Reichthum der Erfindung und Tiefe des Gefühls weit über die handwerksmässige Alltäglichkeit der Producte seiner Genossen. Andere hervortretendere Namen von Meistersingern sind: Heinrich Müglin (Mediciner), Conrad Marner (Edelmann), Barthel Regenbogen etc.

Die Meistersinger, für die Entwicklung der Kunst bedeutungslos, sind in culturhistorischer Beziehung merkwürdig. Ein Bild des zopfbürgerlichen Lebens aus den alten deutschen Reichsstädten tritt uns in ihnen entgegen. Ihre Kunst ist eine poesielose, doch über ihr Sinnen und Streben ist eine gewisse Poesie gebreitet.

Weder die Melodien der Meistersinger noch jene der Minnesinger haben die musikalische Kunst gefördert. Wohl aber war dies durch den Einfluss des deutschen Volksliedes der Fall.

Das Volkslied.

Das Volkslied, der Ausdruck naiver Volksempfindung in Wort und Ton, ist geschichtlich schwer oder gar nicht zugänglich. Wir

fühlen aber sein Leben und erkennen sein Wesen in den verwandten Gattungen des Liedes und ferner in den Werken der gleichzeitigen Kunstmusik. Das Lied selbst lebt im Volke fort. Wohl vollzieht sich im Laufe der Zeiten eine stete Umwandlung in demselben, doch bleibt es in seinen nationalen Grundzügen unvergänglich. So kommt es, dass, während uns die musikalischen Kunstproducte entlegener Zeiten veraltet erscheinen, uns die alten Volkslieder anheimelnd und frisch entgegenklingen. Insbesondere ist es das deutsche Volkslied mit seinem natürlichen, gemüthvollen Ausdruck, dem solche dauernde Lebenskraft innewohnt.

Einfluss und Dauer.

Dem Volkslied, dem Lied aus dem Volke, gesellt sich das volksthümliche, das vom Volke aufgenommene Lied und das weltliche Kunstlied hinzu; ihrer inneren Beschaffenheit nach sind diese Gattungen für jene Zeit kaum zu unterscheiden. Ihre Melodien sind rein einstimmig, ohne Beziehung auf Harmonie gedacht; in denselben finden wir häufig die Dur- und Molltonalität ausgesprochen, neben anderen in den Kirchentonarten; sie sind endlich rhythmisch belebt im Gegensatze zu dem Cantus planus der Kirche.

Verwandte Gattungen des Liedes.

Beschaffenheit.

Die deutschen Tonsetzer des 15. und 16. Jahrh. griffen mit Vorliebe in den reichen Schatz der deutschen Volkslieder; sie sammelten, bearbeiteten sie in mehrstimmigen Sätzen für Gesang und auf Instrumenten, und in dieser Gestalt sind sie auf die Nachwelt gekommen. Die Volksmusik in Lied und Tanz bildet fortan das verborgene, doch treibende Element der Kunstentwicklung; sie ist es auch, die zum Durchbruche gelangt, in fernen Zeiten den glänzendsten Aufschwung der deutschen Kunst herbeiführte.

Bearbeitung.

Das deutsche Volkslied blühte bereits im 14. Jahrh. Ursprüngliche Denkmale desselben fehlen. Die frühesten Nachrichten über die Volksmusik in Deutschland liefert die Limburger Chronik, eine Handschrift, welche sich über den Zeitraum von 1347—1380 erstreckt. Sie enthält nebst Berichten über Volksgesang und Instrumentenspiel auch die Namen vieler weltlicher Lieder und Bruchstücke von Texten derselben, jedoch keine Melodie; merkwürdig sind die Lieder der Geisselbrüder (Flagellanten), welche in dieser Zeit, als Pest und Hungersnoth wütheten, auf ihren Bussfahrten Deutschland durchzogen, und deren Lieder von dem Volke nachgesungen wurden.

Deutsches Volkslied. 14. Jahrh. Limburger Chronik.

Die Limburger Chronik, 1617 in Heidelberg in Druck herausgegeben, ist in neuester Zeit von Carl Rossel, Wiesbaden 1860, wieder veröffentlicht worden; im Auszuge auch in Chrysander's Jahrb., 1. Bd., 1863.

Nur wenige Aufzeichnungen von Volksliedern finden sich zerstreut in Handschriften des 15. Jahrh.

15. Jahrh.

Ein bedeutsames Denkmal des deutschen Kunstliedes bildet das sogenannte Locheimer Liederbuch, eine Handschrift aus der Mitte des 15. Jahrh. Als ihr Urheber erscheint ein gewisser Wolflein von Locham. Die Handschrift umfasst 41 Lieder, von denen 40 mit

Locheimer Liederbuch.

den Melodien versehen sind; sie stammen wahrscheinlich schon aus der Zeit von 1390 bis 1420. Es sind grösstentheils Liebeslieder, dem Volksliede verwandt, doch in feinerer Ausgestaltung der Rhythmik und detaillirter Färbung des Ausdrucks. Die Sammlung enthält auch einige dreistimmige Sätze, deren Liedtenor in der Mittelstimme liegt. Die Melodien, wie auch die mehrstimmigen Stücke zeugen von einer schon frühzeitig vorgeschrittenen Kunst bei den Deutschen.

Diese Handschrift befindet sich in der Bibliothek des Grafen Stolberg in Wernigerode. In neuester Zeit ist sie von F. W. Arnold in Chrysander's Jahrb., 2. Bd. 1867, veröffentlicht und erläutert worden.

Geistliches
Volkslied.

Älter als das weltliche ist das geistliche Volkslied, zahlreicher auch die von demselben erhaltenen Proben. Es sind Oster-, Pfingst-, Wallfahrts-, Kirchweih-, Frohnleichnams- und Marienlieder. Manche derselben, welche zum Theile schon aus dem 12. Jahrh. stammen mögen, haben sich noch in Uebung erhalten, wie das Osterlied „Christ ist erstanden“, das Pfingstlied „Nun bitten wir den heiligen Geist“ und andere. Später traten die frommen Gesänge der Meistersinger dem geistlichen Volkslied zur Seite.

Die böhmischen und mährischen Brüder (die von Johann Huss im 15. Jahrh. gegründeten Kirchengemeinden) hatten zahlreiche Kirchenlieder in slavischer Sprache, voll frommen, erhebenden Ausdrucks. Diese wurden auch zum Theil in den deutschen Kirchengesang aufgenommen und erhielten sich in demselben, wie z. B. „Christ, der uns selig macht“.

Der geistliche Volksgesang der Reformation im 16. Jahrh. schöpfte reichlich aus der Quelle des vorangegangenen deutschen Kirchenliedes, wie auch aus der des weltlichen Liedes.

Das Volkslied selbst tritt nun zurück. Einen letzten Aufschwung nahm es noch in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh., in welcher sich Tanz-, Trink-, Studenten-, Liebeslieder etc. in grosser Mannigfaltigkeit finden. Von da an gewinnt die Kunstmusik immer mehr Einfluss auf das Volkslied, welches seine volle Ursprünglichkeit verliert.

Von neueren Werken, welche altdutsche Lieder enthalten, sind anzuführen: C. F. Becker, Lieder und Weisen vergangener Jahrhunderte (A. d. 16. u. 17. Jahrh.) 1853; Reissmann, Das deutsche Lied, 1861; R. v. Lilienkron, Die historischen Volkslieder der Deutschen vom 13. bis 16. Jahrh., 5 Bde. (Nachtrag: Die Töne) 1869; K. E. Schneider, Das musik. Lied in gesch. Entwicklung, 3 Bde. 1863 bis 1865; Franz Böhme, Altd deutsches Liederbuch aus dem 12. bis 17. Jahrh. nach Wort und Weise, Breitkopf & Härtel 1877; Rob. Franz, Altd. Lieder aus dem 15. u. 16. Jahrh., bearb., Leuckart; Aug. Saran, 30 altd. Volkslieder, Br. u. H.; W. Tappert, Deutsche Lieder, bearb. (aus Böhme).

Bildet auch das Lied den musikalischen Kern dieses Zeitraumes, geschichtlich in die Erscheinung tritt doch vor Allem die Kunst der Mehrstimmigkeit.

Mehr-
stimmigkeit.

Nach ihren rohen Anfängen im Organum betritt die Mehrstimmigkeit, im eigentlichen Sinne, mit dem 12. Jahrh. die Bahn

ihrer Entwicklung. Von da an wendet sich die Gesammtrichtung der Kunstmusik der Mehrstimmigkeit zu.

Eine harte Schule ist es, welche diese durchschreitet, um auf manchen Um- und Irrwegen zur ausgebildeten Kunst zu gelangen. Auch hier lässt sich nur vermuthen, dass unabhängig von jenen schwerfälligen Versuchen, in der Volksmusik eine naturalistische Art der Mehrstimmigkeit, etwa ein einfaches Secundiren der Melodie, in Uebung stand. Die Entwicklung der Mehrstimmigkeit in der Kunstmusik vom 12. bis zum Ende des 14. Jahrh. steht aber vollständig unter dem Einfluss der Theorie; sie erscheint nur als Vorbereitung und Uebergang zu dem selbständigen Schaffen in der polyphonen Kunst des 15. und 16. Jahrh.

Die Herrschaft der polyphonen Mehrstimmigkeit in der Kunstmusik erstreckt sich somit über ein halbes Jahrtausend (1100—1600). Der einstimmige Gesang, der im Kirchengesang und im Liede fortlebte, bildet nur den rothen Faden, der das Stimmgewebe der Kunstmusik durchzieht.

Das 12. Jahrh. ist zwar arm an musikhistorischen Nachrichten und Monumenten, doch treten mit dem Ende desselben und im 13. Jahrh. Erscheinungen zu Tage, deren Entstehung man spätestens in dem 12. Jahrh. zu suchen hat.

Diese Erscheinungen sind: Der Discantus, die Mensur, die Note. Discantus,
Mensur, Note.

Discantus heisst die mannigfaltiger entwickelte Mehrstimmigkeit, welche die Kunstmusik vom 12. bis zum 14. Jahrh. beherrscht und dann in den künstlichen Contrapunkt übergeht.

Die Mensur, die gemessene Zeitdauer der Töne, erscheint gleichzeitig mit dem Discantus.

Die Note unterscheidet sich in die Choral- und Mensuralnote; letztere gibt mit der bestimmten Tonhöhe auch den Zeitwerth der Töne an.

Mit dem Discantus beginnt die Aera der Harmonie in der Kunstmusik. Das Wort „Harmonie“ ist bereits diesen Zeiten geläufig. Doch nicht die Harmonie in unserem Sinne ist es. Das Wesen der Accorde ist der damaligen Kunstmusik noch fremd, sie kannte nur Zusammenklänge von Intervallen und deren Aufeinanderfolge. Die Mehrstimmigkeit im Discantus entspricht vielmehr dem Begriffe des Contrapunkts und nimmt auch vom 14. Jahrh. diesen Namen an.

Der Discantus unterscheidet sich vom Organum oder der Diaphonie durch grössere Mannigfaltigkeit der Intervalle und der Stimmenbewegung. Schon zu Guido's Zeit wurde das Parallel-Organum in Quinten und Quarten, welches wesentlich nur als Verdopplung oder Verstärkung des Grundgesanges aufzufassen ist, durch Anwendung anderer Intervalle erweitert. Nun findet im Discantus der Uebergang zur Selbständigkeit der Stimmen statt. Es werden consonirende und dissonirende Intervalle im Zusammenklange wechselnd verwendet;

daraus ergeben sich in der Stimmenbewegung, die parallele, die Gegen- und Seitenbewegung; es kommt endlich nicht immer Ton auf Ton (wie im Organum), sondern dem einen Ton steht in der anderen Stimme oft eine Folge mehrerer Töne gegenüber.

Diese Mannigfaltigkeit machte bei dem Zusammensingen mehrerer Stimmen eine gemessene Zeitdauer der Töne zur unbedingten Nothwendigkeit. Mehrstimmigkeit und Mensur waren demnach untrennbar verbunden. Der Discantus war stets ein mensurirter Gesang.

Zur schriftlichen Aufzeichnung desselben konnte die unsichere Neumenschrift nicht genügen. Erst die Note (Punktnote) entsprach diesem Zwecke. Durch ihre feste Stelle auf oder zwischen den Linien, zeigte sie mit Hilfe des vorgesetzten Schlüssels die Tonhöhe unzweifelhaft an; ihre verschiedenen Figuren schrieben ferner die relativen Zeitwerthe vor.

Mehrstimmigkeit, Mensur und ihre Notirung wurden fortan unter der Bezeichnung **Mensuralmusik** zusammengefasst.

Schriftsteller.
12. und 13. Jahrh.

Die frühesten Nachrichten über Mensuralmusik finden sich zu Ende des 12. oder Anfangs des 13. Jahrh. Vor Allem wichtig ist hier ein Tractat von Franco von Cöln, eines Musikgelehrten und Schriftstellers, der eine Autorität für Jahrhunderte blieb. Andere Quellen bilden: Ein mit Franco gleichzeitiger anonymer Tractat von grosser Wichtigkeit, ein anderer mit der Bezeichnung *Discantus positio vulgaris*, dann die Tractate des Johann von Garlandia aus dem 12., Aristoteles (Pseudonym eines Schriftstellers) vom Ende des 12. oder Anfang des 13. Jahrh., Walther Odington, Hier. de Moravia, Marchettus von Padua (13. bis 14. Jahrh.), endlich Johann de Muris, Philipp de Vitry aus dem 14. Jahrh.

14. Jahrh.

Discantus.

Die ersten Schritte zum Discantus wurden vielleicht auf dem Wege praktischer Erfahrung gemacht. Versuche nach dem Gehör ergaben die Zulässigkeit auch anderer Zusammenklänge als die der pythagorischen Consonanzen, der Octave, Quint und Quart. Vor Allem wurde der consonirende Charakter der Terz erkannt und allmählig fanden auch die dissonirenden Intervalle Eingang. Bald übernahmen die Theoretiker und Tonlehrer die Führung. Seit Hucbald schon finden sich in allen musikalischen Schriften Stellen, welche auf den Uebergang der Diaphonie zum Discantus hindeuten. Im 12. Jahrh. war dieser jedenfalls bereits in Uebung. Vom Ende dieses Jahrhunderts an, finden sich nun Nachrichten über den Discantus in den Schriften der Theoretiker. Diese unterscheiden die Intervalle nach ihrer consonirenden und dissonirenden Rangordnung, sie stellen ferner Regeln für die Aufeinanderfolge der Zusammenklänge und für die Stimmführung auf. Ausserdem beschreiben sie alle damals üblichen Arten des Discantus.

Intervalle.

Stimmführung.

Eintheilung der
Intervalle.

Nach Franco's Lehre werden die Zusammenklänge in *Concordanzen* (Consonanzen) und *Discordanzen* (Dissonanzen) eingetheilt. Er unterscheidet drei Arten von Consonanzen: Vollkommene (Einklang

und Octave), mittlere (Quint und Quart) und unvollkommene (grosse und kleine Terz). Die Dissonanzen theilt er ein: In vollkommene, d. h. scharfe (die kl. Secunde, der Tritonus oder übermässige Quart, die gr. und kl. Septime) und in unvollkommene (gr. und kl. Sext). Nach letzterer Classification der Sexten können auch die Terzen nur zweifelhaft consonirt haben. — Garlandia und Aristoteles unterscheiden dreierlei Dissonanzen. Hier. de Moravia nennt die Secunde eine unvollkommene Dissonanz. Joh. de Muris erwähnt der Quart nicht mehr unter den Consonanzen. Ph. de Vitry zählt zu den vollkommenen Consonanzen: Einklang, Quint und Octave, zu den unvollkommenen: gr. Terz, gr. Sext, kl. Terz, kl. Sext. Alle anderen Intervalle bezeichnet er als Dissonanzen.

Die Regeln für die Aufeinanderfolge der Intervalle und für die Stimmführung beziehen sich bei allen diesen Schriftstellern fast ausschliesslich auf den zweistimmigen Discantus. Anfang und Ende durften nur vollkommene Consonanzen sein. Die Dissonanzen mussten sich in Consonanzen auflösen. Erstere waren nur im Durchgange, wenn mehrere Noten gegen eine standen, gestattet. Jede unvollkommene Dissonanz ist vor einer Consonanz zulässig. (Franco.) Zwei vollkommene oder unvollkommene Consonanzen sollen nicht aufeinander folgen. (de Muris.) Zwei vollkommene Consonanzen derselben Art dürfen nicht einander folgen, dagegen wohl zwei unvollkommene. (Vitry.) Die Gegenbewegung der Stimmen wird empfohlen, ja als die beste erklärt (Franco, Muris, Vitry.)

Regeln der
Stimmführung.

Die Grundstimme hiess Tenor (von tenere, halten), die meist darüber gesetzte zweite Stimme „Discantus“. (Daher stammt wohl unser Ausdruck Discant für die hohe Stimme.)

Für den dreistimmigen Satz galt die Regel, dass die dritte Stimme entweder mit dem Tenor oder dem Discantus consoniren, auch abwechselnd mit einem der beiden steigen und fallen müsse. (Garlandia, Muris.) Die dritte Stimme erscheint daher stets nur als eine hinzugefügte. — Selten ist der vierstimmige Discantus. In diesem muss die vierte Stimme, wenn sie zu einer der übrigen dissonirt, mit den zwei anderen consoniren. (Franco.) Der vierstimmige Discantus soll überhaupt nur in der Instrumentalmusik vorgekommen sein. (Garlandia.)

Es sind somit als die wichtigsten Ergebnisse der Lehre und Ausübung der Mehrstimmigkeit in diesem Zeitraume zu verzeichnen: Die Anwendung der Terz und Sext, der Dissonanzen im Durchgange und ihre Auflösung, die Vermeidung paralleler Octaven- und Quintenfolgen (welche jedoch nicht ganz verschwinden), die Bevorzugung der Gegenbewegung, der verzierte Discantus (mehrere Noten gegen eine). Namentlich sind es Joh. de Muris und Ph. de Vitry, im 14. Jahrh., welche einen entschiedenen Fortschritt zu einer reineren Harmonie und Stimmführung bewirken. Bei ihnen findet sich auch das Quintenverbot deutlicher ausgesprochen.

Resultate.

Mit dem Namen Discantus (frz. Déchant) bezeichnete man: den zweistimmigen Satz, ferner die gegen den Tenor gesetzte Stimme, endlich die ganze Gattung mehrstimmiger Compositionen vom 12. bis 14. Jahrh. Der dreistimmige Satz hiess Triplum, ebenso auch die dritte Stimme selbst. Im vierstimmigen Discantus wird das Wort Quadruplum auch in diesem doppelten Sinne angewendet. Auch kommt die Bezeichnung Motetus (Motet) für die zweite oder dritte Stimme vor.

Benennungen.

Man unterscheidet den Discantus in einen improvisirten und in einen notirten. Der erstere wurde über eine von einem Sänger vorgetragene Grundstimme von einem oder mehreren Sängern aus dem

Improvisirter
und notirter
Discantus.

Stegreif ausgeführt. Der letztere ist der componirte und niedergeschriebene mehrstimmige Satz. Der improvisirte oder extemporirte Discantus in gemischten Intervallen und verschiedenen Zeitwerthen, wenn er wirklich bestand, konnte für die damalige Zeit nur ein ungeschickter, und bei mehr als zwei Stimmen, ein sinnlos verwirrter gewesen sein. Vielmehr ist es wahrscheinlich, dass eine derartige Ausübung der Mehrstimmigkeit nur über den Gregorianischen Gesang und zwar in Tönen gleicher Zeitdauer und in einfacher, nach einer gewissen Uebereinkunft geregelten Weise, stattgefunden hat. Man nannte dies „über dem Buche“ singen (auch Contrapunctus a mente). Nur der notirte Discantus kann als der kunstmässige in Betracht kommen.

Setzart. Die früheste Setzart des zweistimmigen Discantus scheint darin bestanden zu haben, dass man zwei verschiedene Melodien übereinander stellte und sie einander anpasste.

Dann erfand man über eine gegebene Grundstimme (Tenor) eine zweite Stimme. Der Tenor wurde dabei nur als Unterlage betrachtet, während der darüber gesetzte Discantus als Hauptstimme galt. Zuweilen wurde aber auch einer gegebenen Melodie in der Oberstimme eine Grundstimme unterlegt. Bei dem drei- oder vierstimmigen Satz wurde dem zweistimmigen Discantus eine dritte und vierte Stimme hinzugefügt, ohne dass man das Ganze harmonisch zusammenzufassen vermochte. Massgebend war dabei nur das Verhältniss jeder Stimme zum Tenor, während die Gegenstimmen untereinander oft arg dissonirten.

Im Allgemeinen ist es der einfache Contrapunkt, der im Discantus zur Erscheinung gelangt, doch finden sich schon im 13. Jahrh. Spuren des doppelten Contrapunkts, der Imitation und des Canons.

Tonalität. Die Tonalität des Discantus ist die der alten Kirchentonarten, zuweilen modificirt durch einzelne Versetzungszeichen, namentlich des *b* bei *h* und *e* (zur Vermeidung des Tritonus oder der verminderten Quint) und eines $\sharp$ bei *f* (zur Herstellung des Leitetons).

Notirung. Die Notirung des Discantus ist die der Mensuralnoten, der gleichzeitig mit demselben entstandenen Tonschrift.

Text. Der Discantus war mit Worten versehen, theilweise aber auch ohne Worte. Der Text blieb entweder in allen Stimmen der gleiche, oder jede Stimme besass einen verschiedenen Text. Häufig kam es vor, dass eine Stimme ein Gregorianisches Motiv in lateinischer Sprache, eine zweite gleichzeitig ein Lied in der Volkssprache zu singen hatte. In den dreistimmigen Tonsätzen gab es zuweilen dreierlei Texte, auch wohl eine Stimme darunter nur mit den Anfangsworten versehen, oder ganz ohne Worte, in letzterem Falle wahrscheinlich für ein Instrument bestimmt.

Gattungen und Formen. Der Discantus hatte seine speciellen Gattungen und Formen unter besonderen Benennungen. Eine klare Definition derselben lässt

sich weder aus den Erklärungen der Schriftsteller, noch aus den bezüglichlichen Tonsätzen selbst herstellen.

Motetus (Motet) war eine sehr häufig vorkommende Bezeichnung mehrstimmiger Tonsätze. Die Motets waren meist dreistimmig und hatten ein gregorianisches Fragment oder ein Volkslied als Tenor. Die einzelnen Stimmen sind sehr selbständig gehalten. Der Rondellus (das Rondeau) war eine Form, in welcher die Melodie wechselnd in den Stimmen wiederholt wurde. Der Tenor war weltlich; zuweilen fehlen auch die Worte. Der Conductus (Conduit) besass eine von dem Tonsetzer selbst erfundene Melodie als Tenor; er war zwei-, drei- oder vierstimmig. Ochetus (Hoquet, Schluchzen) nannte man einen von Pausen durchbrochenen, gleichsam herausgestossenen Gesang; er war zwei-, drei- oder vierstimmig und die Pausen erscheinen wechselnd in den Stimmen. Copula (Copule) war eine Art verzierten Discantus in schnelleren Notengattungen. Auch die Bezeichnung Organum kommt noch für einen mensurirten Discantus vor, der über wenige lange Noten des C. planus gebaut ist und in Tönen verschiedener Zeitwerthe sich bewegt. Noch andere Benennungen sind: Plica, Cantilena etc. Der Discantus gehörte der weltlichen, wie der kirchlichen Musik an; die gleichzeitig noch bestehende Diaphonie verblieb dagegen ausschliesslich der Kirche.

Die mehrstimmige Kunst, der Discantus, verbreitete sich schon im 12. Jahrh. nach allen Ländern Europa's. In Rom wurde diese Art der Mehrstimmigkeit schon im 13. Jahrh. in die päpstliche Capelle aufgenommen, wenn auch die frühesten daselbst vorhandenen Denkmale dieser Kunst erst dem Ende des 14. Jahrh. angehören. Die eigentliche Heimat und wahrscheinlich auch der Ausgangspunkt des Discantus ist aber in Frankreich zu suchen. Der Déchant fand daselbst eine ebenso eifrige als ausgedehnte Pflege. Die Kirche zu Notre Dame in Paris bildet den Mittelpunkt dieser Kunst. An dieser Kirche, wie auch an anderen Kirchen Frankreichs, so in Cambrai, Lille, Amiens etc., bestanden eigene Schulen (Maitrises) für den Chorgesang, namentlich der Knaben. In England, Italien, Spanien fand der Déchant mehr oder weniger Aufnahme; von Deutschland ist über eine solche aus dieser Zeit nichts bekannt.

Verbreitung.

Déchant in Frankreich.

Von den Tonsetzern des Discantus lassen sich nicht viele namhaft machen. Die theoretischen Schriftsteller waren zum Theile auch Tonsetzer, wie Franco von Cöln, Franco von Paris (ein Zeitgenosse des vorigen), Garlandia, Aristoteles, Picard, Odington, Jean de Bourgogne, Heinr. v. Zeelandia (Niederländer aus dem 14. Jahrh.). — Von den Fachmusikern gehören die ältesten bekannten Meister dieser Kunst der Kirche Notre Dame an: Léonin und Perotin (12. Jahrh.), von welchem Letzteren Einiges erhalten ist. Im 14. Jahrh. werden als berühmte Déchanters in Paris genannt: Tapissier, Carmen und Cesaris. Aus demselben Jahrhundert sind mehrstimmige Sätze von Lescurel und eine Messe von Guillaume Machaut zu erwähnen. Von den Italienern

Tonsetzer.

ist der Florentiner Francesco Landino hervorzuheben. — Endlich waren es auch Trouvères, welche, obwohl vorzugsweise Poeten und Melodisten, zum Theil die harmonische Setzkunst betrieben. Der bekannteste derselben ist Adam de la Hale; ausser ihm werden noch Ferrant, Moniot und Andere genannt.

Denkmale.

Die erhaltenen Denkmale des Déchants, die praktischen Musikstücke, sind nicht allzu zahlreich; sie gehören dem 12. bis 14. Jahrh. an. Die Tractate der angeführten Schriftsteller geben nur Fragmente als Beispiele zu ihren Theorien. Einzelne Manuscripte, namentlich französischer Bibliotheken, enthalten Proben mehrstimmiger Kunst. Das bedeutendste und reichhaltigste Denkmal des Déchant ist aber die Handschrift der medicinischen Facultät in Montpellier.

Die Bibl. nat. in Paris besitzt in einem Manuscript aus dem 11. bis 12. Jahrh. ein zweistimmiges „Mira lege“ in Neumen notirt, wohl das älteste erhaltene Beispiel des Discantus; in anderen Handschriften derselben Bibliothek, dann in jenen zu Douai (ein zweistimmiges „Verbum bonum et suave“ aus dem Anfang des 12. Jahrh.), Lille und Padua finden sich einzelne Proben aus der Frühzeit dieser Kunst. In der Kathedrale zu Tournay befindet sich eine dreistimmige Messe aus dem 13. Jahrh., das älteste Denkmal dieser Art. Bis zur zweiten Hälfte des 13. Jahrh. sind die mehrstimmigen Stücke geistlichen Inhalts; von da an erscheinen die weltlichen Déchants. Der historisch wichtigste Trouvère und Déchanteur Adam de la Hale (aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrh.) ist am bedeutendsten in einem Manuscript der Bibl. nat. in Paris, und zwar mit 16 dreistimmigen Rondeaux und 8 Motets zu zwei und drei Stimmen vertreten.

Im British Museum in London findet sich in einer Handschrift aus dem 13. Jahrh. ein Canon, Rota genannt, zu sechs Stimmen, „Sumer is icumen in“ von einem Mönche zu Reading.

Aus dem 14. Jahrh. besitzt die Pariser Bibliothek Handschriften mehrstimmiger Stücke von Lescurel, dann solcher von Italienern, wie Joh. Florentinus, Franc. Landino, endlich eine vierstimmige Messe des französischen Dichters und Musikers Guill. Machaud (Machaut), welche bei der Krönung Carl V. in Rheims gesungen worden sein soll. — Die grosse Handschrift mehrstimmiger Lieder von Montpellier (neben der Handschrift des Gregorianischen Antiphonars ein zweites werthvolles musikhistorisches Besitzthum dieser Bibliothek) ist wahrscheinlich in verschiedenen Zeiten bis zum 14. Jahrh. entstanden. Diese Handschrift ist seit 1842 bekannt und nacheinander von den Gelehrten Libri, Laurens, Nisard erwähnt und beschrieben worden, am ausführlichsten von Coussemaker. Sie enthält 340 Stücke in Mensuralnoten geschrieben; die Mehrzahl derselben ist dreistimmig. Alle Gattungen des Déchants sind darin vertreten. Die Verfasser der meisten Stücke sind unbekannt.

Neuere Veröffentlichungen.

Von diesen Denkmalen der mehrstimmigen Kunst des 12. bis 14. Jahrh. findet sich eine Anzahl in neueren Werken veröffentlicht. Die angeführten ältesten Beispiele des Discantus sind in Coussemaker's Histoire de l'harmonie au moyen-âge 1852 in Facsimile und Uebertragung wiedergegeben. Die Messe von Tournay aus dem 13. Jahrh. ist in moderner Notation herausgegeben von Coussemaker, Paris 1861. Von Ad. de la Hale ist das „Rondel d'Adan“ das erste veröffentlichte Stück dieser Art; es wurde 1827 von Fétis in seiner „Revue musicale“ mitgetheilt und dann oft abgedruckt (in Kiesewetter, Ambros u. s. w.); andere Stücke bei: Kiesewetter, Fétis, Ambros, Coussemaker u. s. w. In der Gesamtausgabe Ad. de la Hale's von Coussemaker 1872, kommen auch die

mehrstimmigen Stücke dieses Trouvère's vor. Der englische Canon „Sumer is icumen in“, ist in Hawkius, Burney, Fétis u. s. w. enthalten, endlich in Grove's Dict. of music and musicians, London 1883 auf photographischem Wege wiedergegeben. Stücke von Lescurel sind in Fétis' Hist. de la musique, 5. Bd., von Florentinus und Landino in Kiesewetter und Fétis zu finden. Ein Fragment aus der Messe von Machaut ist in Kiesewetter's Gesch. d. M. enthalten. Andere Stücke von Machaut in Kiesewetter's Schicksale und Besch. des weltlichen Gesanges 1841 (nebst Franco von Cöln, de la Hale, Landino) und in Ambros. Aus dem Manuscript von Montpellier endlich sind 50 Stücke in Coussemaker's l'Art harmonique au 12^{me} et 13^{me} siècles 1865 mitgetheilt; es ist die bedeutendste neuere Veröffentlichung dieser Art.

Die historische Bedeutung des Discantus, als einer wichtigen Entwicklungsphase der musikalischen Kunst, ferner als einer im Mittelalter weit verbreiteten und eifrig gepflegten Musikpraxis, ist unzweifelhaft. Anders verhält es sich mit seinem künstlerischen und ästhetischen Werth. Die Producte der Mehrstimmigkeit vom 12. bis 14. Jahrh. erscheinen uns als rohe Tongebilde, welche ebenso der vernunftgemässen Anordnung als des Wohlklanges entbehren. Die Grundmelodie wird nach Bedürfniss in Tonfolge und Rhythmus verändert, verstümmelt. Die Stimmführung, ob sie nun unter dem Zwange der Regel steht, oder sich von ihr lossagt, ist hart und unnatürlich, auch in unserem Sinne incorrect. In jenen Fällen, wo die Grundmelodie in der Oberstimme liegt, geben sich diese und die Gegenstimmen etwas natürlicher. Der Eindruck, den diese mehrstimmigen Sätze auf unser Gehör, wie auf unseren Kunstverstand machen, ist daher ein ungünstiger. Empfindung und Ausdruck sind darin vollends zu vermissen. Ein kirchlicher und weltlicher Styl lässt sich in dem Discantus nicht unterscheiden; entbehrt der erstere des religiösen Gefühls, so ist dem letzteren jede individuelle Färbung abzusprechen. Allem dem steht die Thatsache gegenüber, dass der Déchant zu seiner Zeit üppig gedieh und sich ungemeiner Beliebtheit bis in das Volk hinab erfreute. In der Kirche war der Discantus, auch jener mit profanen, gemischten Texten heimisch. In weltlichen Kreisen bildete er eine Quelle der Unterhaltung.

Aesthetische
Bedeutung.

Das 14. Jahrh. bringt eine Wendung zum Besseren. Die Theorien des Joh. de Muris und des Ph. de Vitry vertreten eine reinere Harmonie und Stimmführung; de Muris eifert überdies gegen den regellosen Discantus. Auch die praktischen Beispiele aus dieser Zeit kündigen den Uebergang zu einer wirklichen Kunst an.

14. Jahrh.

Eine besondere Art der Mehrstimmigkeit, welche im 14. Jahrh. auftauchte, waren die sogenannten Fauxbourdons. Ihrem Wesen nach stehen sie dem Discantus ferne und schliessen sich vielmehr dem Organum an. Die Fauxbourdons sind gleichmässig hinschwebende Zusammenklänge, eine Art mehrstimmiger kirchlicher Psalmodie. Einem gregorianischen Motiv in der Oberstimme, fügen sich zwei untere Stimmen an, welche zu ersterer sich in parallelen Quarten und Sexten bewegen. Das Ganze erscheint demnach in unserem Sinne als eine

Fauxbourdons.

Reihe von Sext-Accorden, z. B. $\begin{matrix} c & d & c & h & c. \\ g & a & g & f & e. \\ e & f & e & d & c. \end{matrix}$

Der Name Fauxbourdons, italienisch Falso bordone, scheint dahin zu deuten, dass hier der Grundgesang statt im Tenor in die Oberstimme zu liegen kommt; also „falsche“ Grundstimme (bourdon von bourdonner, summen). Auch andere ähnliche Folgen von Zusammenklängen kommen unter diesem Namen vor.

Avignon. Diese Art der Mehrstimmigkeit stammt aus Frankreich und wurde durch die päpstlichen Sänger der Capelle zu Avignon nach Rom verpflanzt. Die römischen Päpste, welche 1305—1377 in Avignon residirten, unterhielten dort eine eigene Sängercapelle, während gleichzeitig die Schola cantorum in Rom fortbestand. Aus Avignon erliess auch Papst Johann XXII. im Jahre 1322 eine Verordnung über den Kirchengesang, in welcher er die Ausübung des Discantus in der Kirche verbot, und nur gewisse einfache Consonanzen über den Kirchengesang gestattete. Als Gregor XI. 1377 nach Rom zurückkehrte, brachte er auch Franzosen in seiner Capelle mit. Von da an beginnt die Einwanderung französischer, später auch niederländischer Musiker in Rom.

In den Fauxbourdons finden wir das Princip der Harmonie, des Accordwesens, gegenüber der Polyphonie ausgesprochen. Ein bewusstes Erfassen dieses Principis ist dabei nicht anzunehmen. Jedenfalls ist der Eindruck der Fauxbourdons bei aller Monotonie, welche eine gleichartige, rhythmenlose Accordfolge hervorruft, ein für unser Ohr nicht verletzender.

Die Fauxbourdons waren in den Kirchen Italiens, Frankreichs, Englands und Deutschlands gebräuchlich; in Rom erhielten sie sich bis auf die neueste Zeit. Unsere heutigen Responsorien werden in verwandter Art vorgetragen.

Notirte
Falsi bordoni.

Später wurden unter der Bezeichnung Falso bordone noch andere Arten der kirchlichen Psalmodie verstanden und notirte Sätze mancher Componisten tragen diesen Namen. Es gab noch im 17. Jahrh. vierstimmige Falsi bordoni mit der Grundstimme (C. firmus) im Tenor, Note gegen Note, in lauter Consonanzen und ohne bestimmten Takt gesetzt. Auch ein psalmodirender Sprechgesang auf einen Ton, endlich ein improvisirter vierstimmiger Contrapunkt zu einer Orgelstimme als C. firmus kommen unter dieser Bezeichnung vor.

Beispiele von Falsi bordoni späterer Art finden sich in Coussemaker's Hist. de l'harm. 1852, in Proske's Musica divina. 3. Bd. 1859, u. s. w.

Gleichzeitig mit dem Discantus tauchte im 12. Jahrh. die Mensur auf.

Mensur.

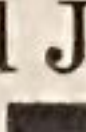
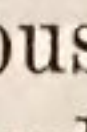
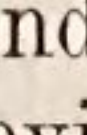
Mensur hiess die musikalische Zeitmessung. Das Wort Mensur bezeichnet daher dem Wesen nach dasselbe, was wir Takt und Takteintheilung (Metrum und Rhythmus) nennen.

Mensuralnoten nennt man die Tonzeichen der alten Musik, welche mit der Tonhöhe zugleich die gemessenen Zeitwerthe darstellen.

Unter Mensuralmusik verstand man die mehrstimmige, mensurirte Kunstmusik. Ihr gegenüber stand der einstimmige, nicht mensurirte Kirchengesang. Erstere wurde auch als *Musica figuralis* (Figuralmusik, von den Notenfiguren) im Gegensatze zur *Musica plana* (dem Gregorianischen Kirchengesang mit ihren Neumen oder Choralnoten) bezeichnet. Mensuralisten nannte man die Tonsetzer der mehrstimmigen Musik.

Mensuraltheorie ist die Lehre von der alten Mensur und ihrer Notirung.

Die Mensur war dem Principe nach keineswegs eine neue Erscheinung. Sie hatte einen zweifachen Ursprung: Die Volksmusik und die antike Poesie. Ursprung.

Volksgesang und Tanz besaßen unzweifelhaft von jeher eine rhythmische Zeitbewegung. Andererseits war in der Metrik der antiken Kunst ein Vorbild gegeben. Diesem entsprechend, bestanden die Anfänge der Mensur in der einfachen Verbindung von Länge und Kürze, Trochäus —  und Jambus . Zwei Notengattungen stellten diese dar: Die Longa  und die Brevis . Die Longa hatte den doppelten Zeitwerth der Brevis. Beide zusammen füllten das dreitheilige Mass (Modus) aus. Die verschiedenen Verbindungen von Längen und Kürzen nannte man Modi. Anfänge.

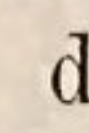
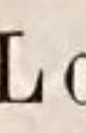
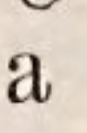
Aus diesen einfachen Anfängen entwickelte sich die Mensur vom 12. bis zum 15. Jahrh., um dann ihre Vollendung in der Glanzepoche der alten Kunst bis zum Ende des 16. Jahrh. zu finden. In dieser geschichtlichen Entwicklung bilden das 12. und 13. Jahrh. eine zusammenhängende, die älteste Epoche der Mensur, während das 14. Jahrh. die mittlere oder Uebergangsepoche darstellt. Entwicklung.

Die wichtigsten Quellen für die Mensur des 12. und 13. Jahrh. sind die Tractate von Franco von Cöln, Walther Odington, Aristoteles, ferner die gleichzeitigen anonymen Tractate. Für das 14. Jahrh. sind die Schriften des Johann de Muris und Philipp de Vitry die bedeutendsten. Diesen theoretischen Werken schlossen sich die erhaltenen praktischen Denkmale der Mensuralmusik jener Zeiten an. Quellen.

Die Mensuraltheorie, wie sie sich aus diesen Quellen darstellt, bildet eine ebenso verwickelte, als absonderliche, zum Theile unklare Partie der alten Musikwissenschaft. Mensuraltheorie.

Die Grundzüge der Mensuraltheorie vom 12. bis zum 15. Jahrh. lassen sich in folgenden Umrissen zusammenfassen: 12. bis 15. Jahrh.

Die Notirung dieser Zeit war die schwarze, d. i. sämtliche Noten waren ausgefüllt. Schwarze Notirung.

Die Notengattungen (Figuren) waren: Die Duplex longa oder Maxima , die Longa , die Brevis , die Semibrevis ; im 14. Jahrh. kam noch die Minima  hinzu. Notengattungen.

Das Notensystem bestand aus fünf Linien.

Choralnoten.

Die mit der schwarzen Mensuralnotirung gleichzeitigen Uebergangsneumen gothischen Schriftcharakters kann man als die Choralnoten älterer Art betrachten; ihre Figuren waren massive, rautenförmige Vierecke mit und ohne Strich. (♠ ♠). Später nahmen die Choralnoten die Figuren der Mensur an, und zwar der Longa, Brevis und Semibrevis, ohne jedoch gemessene Zeitwerthe mit diesen zu verbinden. Das System war das vierlinige. Die Choralnotirung (die Nota quadri-quarta) wurde für den Kirchengesang sowohl, als auch für den einstimmigen weltlichen Gesang verwendet.

Messung.

Takt.

Die Messung der Notengattungen in der Mensur war, gleich unserer heutigen, eine gegenseitige, relative. Auch der Takt als Grundmass der Zeitordnung fehlte nicht. Es gab jedoch keine Taktstriche. An die Stelle des durch die Taktstriche begrenzten Grundmasses trat hier die den Takt ausfüllende Taktnote selbst. Die Grundlage der Messung bildete daher eine bestimmte Notengattung, die Taktnote. Anfangs war dies die Longa, später die Brevis. Die Taktnote wurde in kleinere Zeittheile zerlegt oder in grössere zusammengezogen. Die bestimmte, in allen Taktnoten sich wiederholende Zeitgliederung war die Taktart; die verschiedenartigen Zeitgliederungen bildeten die Taktarten. Die Longa als Grundmass, Modus genannt, wurde in 3 Breves, die Brevis, welche als Grundmass Tempus hiess, in 3 oder 2 Semibreves untergetheilt. Die dreizeitige Brevis als Grundmass wurde Tempus perfectum, die zweizeitige Tempus imperfectum genannt.

Taktart.

Das Tempus perfectum entspricht unserem $\frac{3}{1}$ Takt (3 Ganznoten in einem Takt), das Tempus imperfectum dem $\frac{2}{1}$ Takt.

Das dreizeitige Grundmass, der dreitheilige Takt, beherrschte die Mensur bis zum Ende des 14. Jahrh. Die Dreizeitigkeit galt als die vollkommene (perfecte), vornehmlich in Beziehung auf die Dreieinigkeit. Die Zeitwerthe der verschiedenen Notengattungen mussten sich dem dreizeitigen Grundmass einordnen (wie unsere Notengattungen der vorgezeichneten Taktart). Während aber in unserer Takteintheilung alle Zeitwerthe in der Regel zweitheilig genommen werden (wenn nicht der Punkt oder die Triole die Dreitheiligkeit vorschreiben), galten die Zeitwerthe in der Mensur wechselnd drei- oder zweitheilig. In dem Grundmass der Longa, dem Modus, galt in der Regel die Longa 3 Breves, die Brevis 3 Semibreves, daher die Longa = 9 Semibreves. Im Tempus perfectum war in der Regel nur die Brevis dreizeitig, die anderen Notengattungen wurden zweizeitig gemessen. Es kamen aber auch andere Gruppierungen in der Taktordnung vor und in derselben Taktvorzeichnung konnte die Dreizeitigkeit der einen Notengattungen neben der Zweizeitigkeit der anderen vorgeschrieben sein. Solche Gruppierungen setzten sich aus dem drei- oder zweitheiligen Grundmass der Maxima und Longa, der Brevis und Semibrevis zusammen. Die dreizeitige Semibrevis, welche 3 Minimae enthält, nannte man als Grundmass die Prolation (Prolatio perfecta).

Modus.

Tempus.

Prolation.

In der Vertheilung der Zeitwerthe innerhalb der vorgeschriebenen Takteintheilung. Taktart, der Takteintheilung, war der Werth der grösseren Notengattungen, der Longa, Brevis und Semibrevis ein veränderlicher; sie wurden drei- oder zweizeitig perfect oder imperfect gemessen, ihre Geltung konnte ferner eine einfache oder doppelte sein, je nach der Aufeinanderfolge und der Stellung der Notengattungen. Die Ausfüllung des dreizeitigen Grundmasses bildete stets die Richtschnur der Messung. Im Modus gab es somit eine Longa perfecta und imperfecta, im Tempus perfectum eine drei- oder zweizeitige Brevis. Ausserdem konnte in ersterem die Brevis, in letzterem die Semibrevis einfach und verdoppelt vorkommen.

Im Tempus perfectum z. B. galten zwei aufeinander folgende Breves jede dreizeitig (perfect); wenn aber einer Brevis eine einzelne Semibrevis folgte oder ihr voranging, so wurde die Brevis nur zweizeitig (imperfect) gemessen und die ihr zugehörige Semibrevis vervollständigte das dreizeitige Grundmass. Die grössere Note wurde also durch die kleinere Note unvollkommen gemacht (imperficirt). Imperficirung.

Standen zwei Semibreves zwischen zwei Breves, so wurde die zweite Semibrevis doppelt gemessen (alterirt), um mit der ersten zusammen, das dreizeitige Grundmass auszufüllen. Alteration.

Es konnten daher im Tempus perfectum aus dem Zusammenhange der Notengattungen sich folgende Fälle ergeben:

- a) $\begin{array}{c} 1\ 2\ 3 \\ \blacksquare \end{array} \mid \begin{array}{c} 1\ 2\ 3 \\ \blacksquare \end{array} \mid$
 b) $\begin{array}{c} 1\ 2\ 3 \\ \blacksquare \end{array} \blacklozenge \mid \begin{array}{c} 1\ 2\ 3 \\ \blacksquare \end{array} \blacklozenge \mid$ (Imperficirung).
 c) $\begin{array}{c} 1\ 2\ 3 \\ \blacksquare \end{array} \mid \begin{array}{c} 1\ 2\ 3 \\ \blacksquare \end{array} \blacklozenge \mid \begin{array}{c} 1\ 2\ 3 \\ \blacksquare \end{array} \mid$ (Alteration).

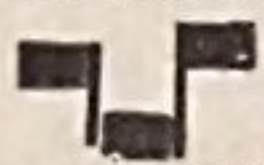
Takt-
eintheilungen.

Die dreizeitige Taktart ist hier durch die Ziffern 1, 2, 3 ersichtlich gemacht und sind zum Ueberfluss die (hinzugedachten) Taktstriche angedeutet.

In zweifelhaften Fällen wurde auch ein Punkt (P. divisionis), der in der That den Taktstrich vertrat, eingezeichnet. Z. B.

- d) $\begin{array}{c} 1\ 2\ 3 \\ \blacksquare \end{array} \blacklozenge \blacklozenge \begin{array}{c} 1\ 2\ 3 \\ \blacksquare \end{array}$ oder
 e) $\begin{array}{c} 1\ 2\ 3 \\ \blacksquare \end{array} \mid \begin{array}{c} 1\ 2\ 3 \\ \blacksquare \end{array} \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \mid \begin{array}{c} 1\ 2\ 3 \\ \blacksquare \end{array} \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \mid \begin{array}{c} 1\ 2\ 3 \\ \blacksquare \end{array} \mid$ u. s. w.

Nebst der Imperficirung und der Alteration bildeten die sogenannten Ligaturen eine der schwierigsten und seltsamsten Partien der Mensur.

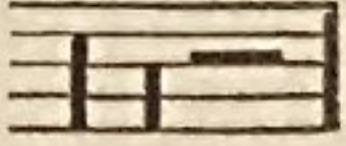
Unter Ligatur verstand man die Zusammenziehung zweier oder mehrerer Noten in eine Figur; sie wurden angewendet, wenn mehrere Noten auf eine Silbe zu singen waren. Der Gestalt nach unterschied man die gerade Ligatur (L. recta) z. B.  und die schiefe Ligatur (L. obliqua) . In ersterer galten die einzelnen Noten. Ligatur.

ihrer Tonhöhe nach, in letzterer nur die beiden Notenstellen am Anfang und Ende des schiefen Striches.

In der Ligatur war der Zeitwerth der Noten ein anderer als bei den einzelnen Noten. Eine ganze Reihe von Regeln galt dem Werthe der Noten in den Ligaturen; man fasste diese Regeln sogar in Verse, um dem Gedächtnisse der Sänger zu Hilfe zu kommen.

Regeln. Man unterschied die aufsteigende und absteigende Ligatur; aufsteigend war sie, wenn die zweite Note höher stand als die erstere, absteigend, wenn die erste Note die höhere war. Die Bestimmung der Zeitwerthe bezog sich auf die erste, letzte und die mittleren Noten. Die erste Note galt als Longa (ligatura sine proprietate): 1. In der aufsteigenden Ligatur, wenn sie einen herabgehenden Strich hat; 2. in der absteigenden ohne Strich; sie galt als Brevis (ligatura cum proprietate): 1. In der aufsteigenden Ligatur, wenn sie keinen Strich hat; 2. in der absteigenden mit einem links herabgehenden Strich; die Anfangsnote galt endlich als Semibrevis (ligatura cum opposita proprietate) in der auf- oder absteigenden Ligatur, wenn sie einen aufwärts gehenden Strich links hatte. (Dadurch wurde auch die zweite Note zur Semibrevis.) Ebenso gab es Regeln für den Werth der letzten Note als Longa (longa perfecta), als Brevis (longa imperfecta) und als Semibrevis, je nach der höheren oder tieferen Stellung dieser Note gegen die vorletzte u. s. w. Die mittleren Noten galten sämmtlich als Breves mit Ausnahme der zweiten, wenn die erste einen Strich aufwärts links hat.

Plica. Eine besondere Bezeichnung bildete die Plica; sie bedeutete eine Art Vorschlag von oben oder unten. Longa, Brevis und Semibrevis konnten plikirt werden und hiessen dann: Plica longa, Plica brevis u. s. w. Die Formen waren:  (Plica longa aufsteigend),  (Plica longa absteigend) u. s. w.

Pausen. Die Pausenzeichen der alten Mensur waren senkrechte Striche über einen oder mehrere Zwischenräume der Linien, oder wagrechte Striche zwischen den Linien; sie vertraten die Longa perfecta (3 Zwischenräume), die Longa imperfecta (2 Zwischenräume) u. s. w. Der Strich über das ganze Liniensystem am Schlusse eines Musikstückes hiess die Pausa finalis. 

Die Pausen hatten auch Einfluss auf die Werthbestimmung der angrenzenden Noten; sie konnten auch eine Note imperficiren, sie selbst wurden nicht imperficirt.

Tempo. Die alte Mensur kannte endlich auch eine absolute Zeitdauer der Noten, die wir unter dem Begriffe des Tempo's verstehen. Diese

Tactus. Zeitdauer wurde durch eine Einheit geregelt, die man Tactus nannte.

Als diese Zeiteinheit nahm man die Dauer eines langsamen Ein- und Ausathmens oder des langsamen Niedersinkens und Erhebens der Hand an. („Tactus“ von berühren, nämlich bei dem Niedersinken der Hand). Nach dem Tactus richtete sich die Zeitbewegung aller anderen Notengattungen. Als Tactus galt im Modus die Brevis, im Tempus die Semibrevis, in der Prolation die Minima. Daraus folgt, dass z. B. in der Prolation das Tempo langsamer war als im Tempus. Mit der Taktart war also auch zugleich das Tempo

gegeben. Die Vorzeichnung, welche beide vereinigte, tritt erst im 15. Jahrh. hervor.

Vom 15. Jahrh. an erscheint die weisse Notirung, der zweizeitige Takt und die volle Ausgestaltung der Mensur und ihrer Theorie.

Solmisation.

Die musikalische Theorie des Mittelalters besass ausser der Lehre von den Kirchentonarten, dann jener von der Mehrstimmigkeit und Mensur noch eine andere, welche eine eigenthümliche und uns kaum begreifliche Stellung einnahm: die Lehre von der Solmisation.

Die Solmisation findet sich als vollendetes System am Ende des 13. Jahrh. Die ersten Spuren derselben werden aber schon auf Guido (im 11. Jahrh.) zurückgeführt.

Die Solmisation war eine für den Gesang bestimmte Methode, welche dem richtigen Treffen der Tonstufen als Grundlage diente. Die Stufen wurden durch Silben bezeichnet; diese bedeuteten nicht bestimmte Töne, sondern konnten von jedem Ton ausgehend, angewendet werden. Die Tonfolge war eine sechsstufige, man nannte sie das Hexachord. Die Silben hiessen: *ut, re, mi, fa, sol, la*. Diese stellten die Stufenfolge in ihren Tonverhältnissen vor. Von *mi* zu *fa* befand sich der Halbton. Dieses *mi-fa* war der Angelpunkt der Solmisation. Die Silben sollten dem Sänger eine Gedächtnishilfe zum richtigen Einhalten der Tonstufen, insbesondere des Halbtons bieten. Diese einfache und praktische Methode entwickelte sich aber zu einem System von geradezu erdrückender Schwerfälligkeit. „Die Qual der Lernenden“, „Das Kreuz der armen Sängerknaben“, so nannte man später die Solmisation.

Silben.

Hexachord.

Die Grundzüge dieses Systems waren folgende:

System.

Man theilte den ganzen damaligen Tonumfang in sieben Hexachorde, welche von den Tönen *g, c* und *f* ausgingen und demnach ineinander griffen. Der Tonumfang mit den darin enthaltenen Hexachorden stellt sich daher so dar:

Sieben Hexachorde.

<i>G</i>	<i>A</i>	<i>H</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>g</i>	<i>a</i>	<i>b h</i>	<i>c̄</i>	<i>d̄</i>	<i>ē</i>	<i>f̄</i>	<i>ḡ</i>	<i>ā</i>	<i>b̄ h̄</i>	<i>c̄̄</i>	<i>d̄̄</i>	<i>ē̄</i>
{ut	re	mi	fa	sol	la														
1.			{ut	re	mi	fa	sol	la											
			2.			{ut	re	mi	fa	sol	la								
						3.	{ut	re	mi	fa	sol	la							
							4.			{ut	re	mi	fa	sol	la				
										5.			{ut	re	mi	fa	sol	la	
													6.	{ut	re	mi	fa	sol	la
														7.					

(Die grossen Buchstaben bezeichnen die grosse, die kleinen die kleine Octave, die mit einem und mit zwei darüber gesetzten Strichen die ein- und zweigestrichene Octave. Das *b h* bedeutet das zweifache *b* des damaligen diatonischen Tonsystems. Unter den Buchstaben befinden sich die ihnen zugehörigen Solmisationssilben jedes der sieben Hexachorde.)

Sämmtliche Hexachorde gleichen sich in der Stufenfolge der Ganz- und Halbtöne. In dem Hexachord von *f* kommt das *b* rotundum (unser *b*), in dem von *g* dagegen das *b* quadratum (unser *h*) vor; in ersterem ist daher der Halbton mi-fa von *a—b*, in letzterem von *h—c*. Das Hexachord von *c* hiess naturale (weil darin weder *h* noch *b* vorkam), das von *f* hiess molle (mit *b*), von *g* durum (mit *h*).

Durch die Verschränkung der sieben Hexachorde kamen auf jeden Ton (mit Ausnahme der drei ersten Töne und des letzten) zwei oder drei Silben zu stehen; so hiess *c* = fa oder ut, *g* = sol re ut, *a* = la mi re, *c̄* = sol fa ut u. s. w. Diese Silben wurden je nach der Zugehörigkeit des Tones zu diesem oder jenem Hexachord zur Anwendung gebracht.

Bewegte sich der Gesang innerhalb eines Hexachords, so behielten die Töne ihre ursprünglichen Silben, überschritt er aber den Umfang desselben, so mussten die Silben gewechselt werden, um sie dem neubetretenen Hexachord anzupassen.

Mutation. Diesen Uebergang von einem Hexachord in das andere nannte man die Mutation. (Aehnlich wie wir den Uebergang von einer Tonart in die andere Modulation nennen.) Man zählte 52 solcher Mutationen. Bei diesen musste vor Allem auf die richtige Stelle des mi-fa geachtet werden. Die Mutationslehre war eine sehr verwickelte und bereitete dem Sänger grosse Schwierigkeiten. Um ihm die Gedächtnissarbeit zu erleichtern, ersann man ein Auskunftsmittel. Der Sänger hatte die sämmtlichen Töne und ihre Solmisationssilben von den Fingerspitzen und den -Gliedern seiner linken Hand abzulesen.

Die harmonische Hand. Jeder der 20 Töne hatte seinen Platz auf einer der Fingerspitzen oder einem der Fingerglieder, deren Zahl zusammen 19 beträgt. (Der 20. schwebte über dem dritten Finger.) Man begann an der Spitze des Daumens mit dem *G* (Gamma *Γ*) und verfolgte die Reihe der Töne in einer Spirallinie, welche vom Daumen ausgehend auf dem zweiten Glied des dritten Fingers mit *d̄* endete. Ebenso hatte man die den Tönen zugehörigen Silben der Reihenfolge nach und mit Rücksicht auf die Stelle in jedem Hexachord an der Hand abzuzählen und abzulesen. Man nannte diese in Form einer Hand dargestellte Solmisationstabelle die harmonische oder guidonische Hand. Sie stand bei den Theoretikern in grossem Ansehen und man hielt sie auch für unentbehrlich beim Gesangsunterricht.

Die Solmisation wurde nicht bloß als Grundlage für den einstimmigen Gesang behandelt, sie spielte auch in der Mehrstimmigkeit ihre Rolle.

In dieser war der Tritonus (übermässige Quart) sowohl gleichzeitig als auch als Querstand verpönt, indem man ihn als mi contra fa (in zwei verschiedenen Hexachorden) betrachtete.

Z. B.	fa mi		re mi	(H. durum)
	c—h		a—h	
	c—f	oder	f—g	(H. naturale).
	ut fa		fa sol	

Die Alten sagten: „Mi contra fa est diabolus in musica“.

Bei dem Umstande, dass die Octave schon längst als Grundlage des Tonsystems anerkannt war, erscheint das Hexachord als Verstümmelung dieser natürlichen Tonordnung und die Solmisation mit ihren verwickelten Mutationen als ein zwar scharfsinniges, aber erkünsteltes System ohne innere Nothwendigkeit. Dennoch war dieses System über ganz Europa verbreitet und erhielt sich bis in das 16. Jahrh. in voller Geltung.

Im 16. Jahrh. fügte man den sechs Silben des Hexachords eine siebente hinzu und kehrte damit zu der vernünftigen Grundlage der Octave zurück, wobei auch die schwierigen Mutationen überflüssig wurden. So eingewurzelt war aber die Solmisation, dass sie bis in das 18. Jahrh. hinein ihre Anhänger besass. Als solcher erscheint noch 1716 Heinrich Buttstedt, „der letzte Ritter der Solmisation“, mit einer gegen den Schriftsteller Mattheson gerichteten Schrift auf dem Schauplatz, während Letzterer, als Gegner der Solmisation, den Erfolg auf seiner Seite hatte. Das System der Solmisation verschwand, aber ihre Silben, durch eine (si) vermehrt, erhielten sich als Tonbenennungen bei den Italienern und Franzosen, während die Deutschen und Engländer den Gregorianischen Buchstabenbenennungen treu blieben. Die Silbenbenennungen der Töne hiessen von da an: Ut (do) = c, re = d, mi = e, fa = f, sol = g, la = a, si = h.

Die siebente Silbe.

Die Silben als Tonbenennungen.

Man ersann in früherer Zeit hie und da auch andere Silben, welche dem Solfeggiren angeblich günstiger sein sollten, z. B. bo, ce, di, ga, lo, ma, ni (Bobisation von dem Niederländer Walraent, 16. Jahrh.), la, be, ce, de, me, fe, ge (Bebisation von Hitzler, 17. Jahrh.), da, me, ni, po, tu, la, be (Damenisation von Graun, 18. Jahrh.).

Die Buchstabenbenennungen der Engländer unterscheiden sich von denen der Deutschen dadurch, dass sie das gregorianische b für unser h beibehielten.

Die alten Theorien bilden die hervortretendste Partie des gesammten musikhistorischen Bildes dieses Zeitraumes.

Die Musik war vorzugsweise Wissenschaft. Die Gelehrten stehen im Vordergrunde der geschichtlichen Entwicklung, ihre Werke stellen die Verbindung zu der nachfolgenden eigentlichen Kunst her.

Die wichtigsten musikalischen Schriftsteller und ihre Werke (im Anschluss an die im vorigen Zeitraum angeführten) sind: **Musikalische Schriftsteller.**

Aus dem 12. und 13. Jahrh.:

Guido von Chalis. Im Kloster de Citeaux in Burgund. „De arte musica.“

Johann von Garlandia, Canonicus in Besançon. „Tractatus musicae mensurabilis.“

Johann Cotton (wahrscheinlich Engländer). „Epistolae Johannis ad Fulgentium.“ „Joannis musica.“

Franco von Cöln. Bedeutender Schriftsteller über Discantus und Mensur aus dem Ende des 12. oder Anfang des 13. Jahrh. Seine Lehre galt als massgebend für ganz Europa und blieb es durch Jahrhunderte. Tractate: *Ars cantus mensurabilis*, *Compendium de discantu tribus capitibus*.

Walther Odington, Engländer, 13. Jahrh. „De speculatione musicae.“

Hieronymus de Moravia. Aus Mähren; Dominikaner im Kloster Rue St. Jacques in Paris, Mitte des 13. Jahrh. Sein Tractat „De musica“, eine Art Compilation, enthält den anonymen Tractat „Vulgaris discantus positio“, dann Auszüge aus Garlandia, Franco von Cöln, Pierre Picard.

Aristoteles, der angenommene Name eines Schriftstellers des 13. Jahrh. „Musica quadrata seu mensurata“. Früher einem anderen Schriftsteller, Beda, zugeschrieben.

Elias Salomonis, Geistlicher in Frankreich, 13. Jahrh. Tractat „Scientia artis musicae“, dem Papst Gregor X. gewidmet.

Engelbert von Admont, Abt in Admont in Steiermark; 13. bis 14. Jahrh.; Tractat *De musica*.

Marchettus von Padua, in der zweiten Hälfte des 13. oder Anfangs des 14. Jahrh.; von ihm sind zwei Werke: *Lucidarium in arte musicae planae* 1274, und *Pomerium musicae mensuratae* 1309. Diese beiden Tractate handeln der eine von der nicht mensurirten, der andere, wichtigere, von der mensurirten Musik; das letztere Werk ist dem König Robert von Sicilien gewidmet.

Johann de Muris (Jean de Murs), der berühmteste musikalische Schriftsteller des 14. Jahrh.; er war wahrscheinlich Doctor und Professor an der Sorbonne in Paris gegen 1330. Sein bedeutendstes und ausgedehntestes Werk ist das *Speculum musicae*. Dieses Manuscript von mehr als 600 Seiten umfasst alle Theile der Musikwissenschaft des Mittelalters, wie: Intervalle, Tetrachord, Lehre des Boëtius, Hexachorde und Mutationen, Tonarten, Stimmführung, Déchant, Mensur u. s. w., endlich auch Historisches. Andere Tractate von de Muris sind: *De Musica pratica*, *Musica speculativa*, *Ars discantus*. Diese scheinen dem *Speculum* vorangegangen zu sein. Noch andere Tractate werden dem de Muris fälschlich zugeschrieben. Joh. de Muris hat vorzugsweise das Verdienst, eine reinere Harmonie und Stimmführung angebahnt zu haben; man findet bei ihm, wenn auch nicht zum ersten Male, die Vermeidung paralleler Octaven und Quinten und die Anwendung der Gegenbewegung empfohlen.

Philipp de Vitry, angeblich Bischof von Meaux, Zeitgenosse des Joh. de Muris und nach ihm der wichtigste musikalische Schriftsteller der Zeit. Seine dem 14. Jahrh. angehörigen Tractate sind: *Ars nova*, *Ars contrapuncti* und ein Tractat über Mensuralmusik.

Sämmtliche angeführte Werke sind Handschriften, welche noch in zahlreichen Bibliotheken Europa's in mehr oder minder vollständigen Autographen und Copien vorkommen; insbesondere in Paris, Bibl. nat. (Chalis, Franco, H. de Moravia, Pseudo-Aristoteles, de Muris' Speculum, Vitry, endlich anonyme Tractate), Rom, Vatikan. Bibl. (Garlandia, Cotton, Marchettus, Vitry), Mailand, Ambros. Bibl. (Franco, Marchettus, anonyme Tractate), Oxford (Franco's Compendium), Cambridge (Odington), ferner im Brit. Museum in London, in der Wiener Hofbibliothek, im Kloster zu Admont u. s. w. Bibliotheken.

Abgedruckt sind sie zum Theil in älteren Werken, am vollständigsten in den grossen Sammelwerken von Gerbert (Scriptores ecclesiastici, 1784) und Coussemaker (Scriptores de musica medii aevi, 1863). Sammelwerke.

Auf dem Gebiete des Drama's, des geistlichen wie des weltlichen, treten mit dem 13. Jahrh. die Erscheinungen deutlicher hervor. Das 14. Jahrh. bringt einen merklichen Aufschwung der geistlichen Schauspiele, deren Blüthe sich bis in das 16. Jahrh. erstreckt.

Das geistliche oder liturgische Drama ging von der Kirche selbst aus, welche ihren Ritus und namentlich ihre Feste durch solche Darstellungen lebendiger und wirksamer gestaltete. Der Schauplatz derselben war die Kirche, später aber waren es der freie Platz, die Kirchhöfe, Märkte und Strassen. Der Stoff zu diesen Darstellungen war reichlich vorhanden. Schon die Messe selbst hatte einen dramatischen Zug. Viele Partien aus den Evangelien, die Geburt, das Leiden Christi, die Auferstehung, die Schicksale Maria's, dann die Legenden der Heiligen, waren für die dramatische Darstellung wie geschaffen. Es gab demnach Weihnachts-, Passions- und Oster-spiele, sogenannte Marienklagen u. s. w. Man nannte diese Darstellungen **Mysterien**, auch **Miracles**. Bei allen diesen Schauspielen war die Musik betheiligt; meist wurden sie vollständig gesungen in der Art der Psalmodie, im Cantus planus. Die Anzahl der darstellenden Personen, Anfangs auf wenige beschränkt, vermehrte sich allmählig und bei den Aufführungen im Freien steigerte sich die Zahl der Mitwirkenden bis auf hundert und mehr Personen. Auch gab es Mysterien, welche mehrere Tage dauerten. Der Text der frühesten geistlichen Schauspiele war ausschliesslich lateinisch; bald aber fand auch die Volkssprache Eingang und wurde endlich vorherrschend. Das Volksmässige machte sich auch in episodischen Scenen, in komischen Figuren, wie der des Krämers, Quacksalbers u. s. w. (auch der Teufel kam als komische Figur vor) und in derben Spässen geltend. Das geistliche Schauspiel verbreitete sich über alle Länder; es war in Italien, in Deutschland heimisch, verpflanzte sich auch nach England, am üppigsten gedieh es aber in Frankreich. Geistliche Schauspiele. Stoff. Mysterien.

Die geistlichen Schauspiele erscheinen theils mit der kirchlichen Liturgie vereinigt, theils als Volksschauspiele in selbständiger Art. Die Vigilien vor Weihnachten und die Mitternachtsmesse waren mit Darstellungen der Geburt Christi verbunden; dabei wurden Sequenzen und andere Kirchenmelodien gesungen. Sehr gebräuchlich

waren überall die Osterspiele, Darstellungen der Grablegung und Auferstehung Christi. Diese fanden vor dem Altare statt; Priester stellten die handelnden Personen, auch in Verkleidungen die Frauen, vor.

Esels- und
Narrenfeste.

Eine seltsame Erscheinung unter diesen kirchlichen Darstellungen, eine Ausartung derselben, bilden die Esels- und Narrenfeste. Sie waren hauptsächlich in Frankreich heimisch. Erstere bestanden in der Darstellung der Flucht nach Egypten und wurden am 14. Januar gefeiert. Ein leibhafter Esel, auf welchem ein junges Mädchen sass, wurde in der Kirche herumgeführt, die einzelnen Theile der Messe wurden mit einer Nachahmung des Eselsgeschreies geschlossen und ebenso vom Volke beantwortet. Bei dem Eselsfeste wurde eine Volksmelodie, die sogenannte Prosa de Asino „Orientis partibus“ gesungen. Noch ärger ging es bei den Narrenfesten zu. Ein Narrenbischof las die Messe und gab dem Volke den Segen; während der Messe wurde auf dem Altare getafelt, auch Würfel und Karten gespielt; maskirte Geistliche tanzten, sangen Lieder und trieben sammt dem Volke allerlei Unfug. Auch bei diesen Festen waren Gesänge üblich. Die Narrenfeste bestanden schon in den ersten Jahrhunderten des Christenthums und erhielten sich trotz aller Verbote bis in das 16. Jahrh.

Volks-
schauspiele.

Die geistlichen Volksschauspiele lassen sich schon vom 12. Jahrh. an verfolgen. Es sind theils Darstellungen aus den Evangelien, theils aus den Heiligenlegenden. In diesen herrschte die Volkssprache; der Text wurde gesprochen oder gesungen.

Von den französischen geistlichen Schauspielen hat sich eine Anzahl aus dem 12. bis 14. Jahrh. mit der Notirung erhalten; die vorhandenen deutschen Stücke dieser Art ermangeln aber der Notirung. In Deutschland waren die Osterspiele und Marienklagen besonders verbreitet. 1322 wurde in Eisenach vor dem Landgrafen Friedrich das Schauspiel von den fünf weisen und den fünf thörichten Jungfrauen dargestellt.

Corporationen.

Zur Ausführung dieser geistlichen Schauspiele bildeten sich vom 13. Jahrh. an eigene Corporationen, wie die Compagnia del Gonfalone in Rom, welche sich bis in das 16. Jahrh. erhielt, die Gesellschaft der Batuti in Treviso, dann im 15. Jahrh. in Paris die Confrérie de la Passion und Confrérie de la Bazoche, welche letztere die sogenannten Moralitäten, allegorische Darstellungen, aufbrachte. In Deutschland vereinigten sich auch die Meistersinger zu solchen geistlichen Aufführungen, in welchen sie wahrscheinlich ihre Tonweisen zur Anwendung brachten.

Den Mysterien, Miracles, Moralitäten schlossen sich im 15. Jahrh. die „Schuldramen“ in Deutschland an. In Italien folgten den geistlichen Schauspielen im 16. Jahrh. die in den Klöstern entstandenen Oratorien. Das geistliche Volksschauspiel verfiel im 17. Jahrh., doch haben sich Nachzügler desselben bis in die neueste Zeit forterhalten.

Als die bedeutendste Nachblüthe dieser geistlichen Volksschauspiele sind die noch jetzt alle 10 Jahre in Ober-Ammergau in Bayern stattfindenden Passionsspiele zu betrachten.

Denkmale von liturgischen Dramen und geistlichen Volksschauspielen haben sich in Handschriften aus dem 12. bis 16. Jahrh. in französischen, italienischen, deutschen und schweizerischen Bibliotheken erhalten; namentlich in Paris, Bibl. nat. (ausser den früher angeführten des 11. Jahrh. noch les Pasteurs, les trois Rois, la Nuit de Paques aus dem 13. Jahrh. In derselben Bibliothek befindet sich in einer Handschrift die aus dem 12. Jahrh. stammende Melodie Orientis partibus und eine vollständig notirte Narrenmesse aus dem 13. Jahrh.); in der Bibl. zu Orleans (aus dem 12. Jahrh. les filles dotées, les trois Clercs, le juif volé, l'adoration des Mages, le Massacre des Innocents u. s. w.); in der Bibl. zu St. Quentin (les trois Maries, 14. Jahrh.); ferner in Padua, Cividale, in den Klöstern Einsiedeln, St. Gallen, Rheinau, Lichtenthal bei Baden.

Denkmale.

Bibliotheken.

Die reichhaltigste neuere Sammlung geistlicher Schauspiele mit notirten Gesängen findet sich in Coussemaker's Drame liturgiques, Rennes 1860. Ferner enthält Mone's Schauspiele des Mittelalters, Karlsruhe 1846, die Texte von einer Anzahl deutscher geistlicher Schauspiele. Die Melodie Orientis partibus ist in vielen neueren Werken, zuerst in La Borde's Essai sur la musique 1780, dann bei Forkel, Fétis, Ambros u. s. w. enthalten.

Neuere Veröffentlichungen.

Die frühesten erhaltenen weltlichen Schauspiele mit Musik sind die Liederspiele von Adam de la Hale aus dem 13. Jahrh. Dieser französische Troubadour ist zugleich der Verfasser des Dialogs und der eingeflochtenen Lieder. Von ihm sind die folgenden Stücke erhalten: Li jus Adan ou de la feuillie und le jeu de Robin et de Marion; ein drittes, le jus du pèlerin, welches den Prolog zu Robin et Marion bildet, ist vielleicht nicht von ihm selbst verfasst. Der gereimte Dialog dieser kleinen Stücke ist naiv-heiter. Nur wenige Gesänge sind in denselben enthalten, ein einziger in dem ersteren, drei Liedchen in Robin et Marion, zwei in le jeu du pèlerin (alle diese ohne Begleitung). Robin et Marion, eine anmuthige Dorfidylle, war noch lange Zeit beliebt.

Weltliche Schauspiele.

Die Liederspiele von Adam de la Hale sind veröffentlicht in Théâtre français au moyen-âge par Monmerqué et Michel 1839; ferner in Coussemaker's Gesamtausgabe Ad. de la Hale's, 1872; die einzelnen Lieder aus Robin et Marion in den früher angeführten Werken.

Die Instrumentalmusik bleibt auch für diesen Zeitraum unserer historischen Kenntniss entrückt. Von der Volksmusik, wie sie durch die herumziehenden Musikanten, Jongleurs, Menetriers ausgeübt wurde, haben sich nur die Namen ihrer Tonwerkzeuge erhalten. Diese frühesten, wenig geachteten Instrumentalisten begleiteten ihre Gesänge, spielten zum Tanze und trieben dabei allerhand Kurzweil. Von der Instrumentalbegleitung der Troubadour- und Minnegesänge kann man annehmen, dass sie sich auf ein Mitspielen der Melodie oder das Angeben einiger einfachen Intervalle beschränkte. Es ist ferner wahrscheinlich, dass in der Praxis des Discantus zuweilen eine oder vielleicht auch alle Stimmen durch Instrumente ausgeführt

Instrumental-Musik.

wurden. In der Kirche dienten wohl einzelne Instrumente und die Orgel zur Unterstützung des Gesanges.

Musikanten-
zünfte.

Vom 13. Jahrh. an finden sich in den Städten Musikantenzünfte mit ihren mittelalterlichen Einrichtungen, Gerechtsamen und Obrigkeiten. Solche waren die sogenannten Stadt- oder Kunstpfeifer, die Thürmer mit ihren Gesellen u. s. w. Zu Wien wurde 1288 eine Musikantenzunft, die Nikolai-Bruderschaft, gegründet, die sich später unter den Schutz eines Herrn Peter von Eberstorff begab, dem ersten „oberen Spielgrafen“; das Spielgrafenamt als Musikantenbehörde erhielt sich in Wien durch Jahrhunderte, bis es von Kaiser Josef II. 1782 aufgehoben wurde. Auch das übrige Deutschland besass vom 14. Jahrh. an seine Pfeiferzünfte mit ihrer Gerichtsbarkeit, den Pfeiferkönigen und Schutzherren; es fanden auch Zusammenkünfte, sogenannte „Pfeifertage“ zur Schlichtung von Streitigkeiten statt. Aehnliche Corporationen gab es in England, wie die Bruderschaft der Minstrels zu Beverley in Yorkshire, ebenso in Frankreich. Dort entstand 1330 die Confrérie de St. Julien des menetriers; sie besass ihr Innungshaus in der gleichnamigen Strasse, auch einen König erwählte sie, den Roy des menetriers, später Roy des Violons. Bis in das 17. Jahrh. schleppte sich, mit einigen Unterbrechungen, diese Institution fort, unter mannigfachen Kämpfen mit den freien Musikern; ihren letzten Ausklang bildete noch der Geigerkönig Guignon im 18. Jahrh.

Instrumente.

Nicht viel besser als über die Art der Instrumentalmusik dieser Zeit sind wir über die Instrumente selbst unterrichtet. Die Kunde über dieselben schöpfen wir aus den bezüglichen Stellen gleichzeitiger Poeten, dann aus erhaltenen Malereien und plastischen Darstellungen, endlich aus einzelnen noch vorhandenen Instrumenten.

Die altdutschen Minneregeln, eine Handschrift vom Jahre 1404 enthalten die Namen vieler Instrumente; ebenso eine französische Dichtung „Le temps pastour“ von Guill. de Machaut aus dem 14. Jahrh. — Abbildungen von Instrumenten dieser Zeit sind in alten Handschriften, wie in einem Brevier aus dem 15. Jahrh. in der k. Bibliothek zu Brüssel erhalten. — In der Kirche St. Georg zu Bocherville bei Rouen, zeigt ein Relief auf einem Capitäl aus dem 12. Jahrh. plastische Darstellungen alter Instrumente; ähnliche sind in den Kirchen zu Rheims und Beverley in England vorhanden.

Abbildungen des Capitäls von Bocherville finden sich in *Le moyen-âge et la renaissance* von Lacroix et Serré, Paris 1847—1852 (nebst dem Brevierbild aus dem 15. Jahrh.); in Coussemaker's *Traité sur Hucbald*, Paris 1841; ferner in Naumann's *Illustr. Musikgeschichte*, 1. Band, 1885

Eine grosse Verwirrung herrscht in den Benennungen der Instrumente, indem verschiedene Namen für dieselben Tonwerkzeuge, andererseits wieder dieselben Bezeichnungen für verschiedene Instrumente angewendet erscheinen. Die Unklarheit wird noch vermehrt durch die unsichere und wechselvolle Orthographie des Mittelalters.

Von den Saiteninstrumenten tritt besonders die Harfe, welche zufolge ihres englischen Ursprungs auch *Cithara anglica* hiess, hervor. Ein anderes, uraltes Saiteninstrument ist das Psalter (*psaltère, saltère, Canon*) in Triangelform mit 10 bis zu 32 Saiten. Als Abkömmling dieses Instruments erscheint das noch heutzutage in Ungarn gebräuchliche Cymbal. Noch kommen vor: Die Rota, ein rundes Psalter, die Laute (*leut, luit, lut, luz*), welche arabischer Herkunft ist, die Mandora (kleine Laute), Guitarre (*Cistre, Citole*).

Saiten-
instrumente.

Bogeninstrumente waren: Die Rubeb mit zwei, das Rebec mit drei Saiten (beide arabisch), die dreisaitige Gigue (*Giga*), die Vielle (*altdeutsch videle, fidel*), Viole mit vier bis fünf Saiten (aus Frankreich stammend). Das Organistrum wurde mittelst eines Rades behandelt; es hiess später auch *Symphonia* (*Chifonie*) und ist mit der Bettlerleyer gleichbedeutend, einem Instrument, welches noch heute von den Savoyarden gespielt wird.

Zahlreich waren die Blasinstrumente, insbesondere die Flöten (*Fresele, Flageolet, Fleute, Flaute*), die Querflöte (*Flaute traversaire*). Die Flöten kommen schon vom 13. Jahrh. an in verschiedenen Grössen, den Stimmgattungen entsprechend, vor. Dann die Schalmey (*Bombart*), Zinken (*Cornetti*), Holzblasinstrumente, welche in der Kirche häufig verwendet wurden, die Musette, Sackpfeife (*englisch bagpipe*), das Horn (besonders von den Thürmern geblasen), die Trompete (die Tuba der Römer).

Blas-
instrumente.

Von Schlaginstrumenten kannte man: Cymbeln, Trommeln, Schallbecken. Sehr beliebt waren im Mittelalter die Glockenspiele, eine Reihe aufgehängter Glocken, welche durch einen Hammer angeschlagen wurden; sie waren in Kirchenthürmen aufgestellt.

Glockenspiele.

Von der Orgel ist in dem Zeitraum vom 12. bis 14. Jahrh. so viel wie nichts bekannt. 1120 wurde die Orgel in Utrecht erbaut, sie besass 12 Reihen Pfeifen. Die grosse Orgel im Dom zu Halberstadt 1361 von Nicolas Faber erbaut, wurde 1495 renovirt; man kann daher nicht mit Sicherheit ihre ursprüngliche Beschaffenheit erkennen. Andere alte Kirchenorgeln waren in Magdeburg, Erfurt, Braunschweig. — Vom 12. Jahrh. an gab es auch ganz kleine, tragbare Orgeln, *Portatifs* genannt; sie wurden mit einer Hand gespielt, während die andere den Blasbalg führte. Später folgte die kleine Orgel zum Aufstellen, das *Positiv*.

Die Orgel.

Das Clavierinstrument ist, wie man mit ziemlicher Sicherheit annehmen kann, in der zweiten Hälfte des 14. Jahrh. erfunden worden. Es ist zunächst aus dem Monochord (einer über eine Leiste gespannten Saite, unter welcher sich ein verschiebbarer Steg zur Theilung der Saite befand) entstanden. Statt des Schiebens des Stegs wurde durch eine vorne angebrachte Taste ein Metallstift an die Saite gedrückt, wodurch ihre Theilung zugleich mit ihrem Erklängen bewirkt wurde. Nach und nach wurde die Zahl der Saiten und Tasten vermehrt, das Ganze in ein Kästchen eingeschlossen, und

Das Clavier.

das Clavier war da. Man nannte es Clavichordium (von claves, Schlüsseln oder Tasten und chordae, Saiten). Die Saiten der ältesten Clavichorde waren gleich lang, die Form des Ganzen daher rechteckig. Von einem zweiten Instrument wird die Entstehung des Claviers noch hergeleitet, vom Psalter. Diesem entsprechend waren die Saiten des Claviers von ungleicher Länge und bildeten so die Trapezform. Der Umfang dieser Instrumente betrug 20 Töne, diatonisch, mit Einschaltung der zwei *b* der grossen und eingestrichenen Octave. Die Saiten wurden durch Tangenten aus Messingblech oder durch Federkiele in Schwingung versetzt. Auch gab es Claviere mit drei Saiten für jeden Ton. Diese Instrumente waren Anfangs ohne Füsse und wurden auf den Knien gehalten oder auf den Tisch gelegt. Schon im 14. Jahrh. unterschied man zwei Arten: das Clavicordium und das Clavicymbalum.

Abbildungen alter Instrumente aus diesem Zeitraum sind in Fétis' *Hist. de la Musique*, dann in Coussemaker's *Traité sur Huebald u. s. w.* zu finden.

Erst über die Instrumente des 15. und 16. Jahrh. erlangen wir bestimmtere Kenntniss.

Dritter Hauptabschnitt.

Zeitraum:

Von 1400 bis 1600.

Die Niederländer. — Notendruck. — Josquin. — Willaert. — Das Madrigal. — Die Italiener. — Die Deutschen. — Lassus. — Palestrina. — Römische und Venetianische Schule. — Engländer. — Musikwissenschaft. — Instrumentalmusik. — Schauspiele mit Musik. — Musikreform.

Jetzt erst, mit dem Anfange des 15. Jahrh. stehen wir an der Schwelle einer wirklichen Kunst. Vorbereitet in einer über Jahrhunderte sich erstreckenden Schule der Entwicklung, in Lehre und Ausübung, aufrankend an den Tongebilden des Gregorianischen Gesanges und des Volksliedes, entsteht die ausgebildete Kunst der Mehrstimmigkeit, die Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts.

Jetzt beginnen die vorher über lange Zeiträume spärlich zerstreuten Nachrichten reichlicher zu fliessen. Die Sage geht in die Geschichte über. Und zu dem geschichtlichen Material gesellen sich nun zahlreiche Denkmale der Kunst in den Musikwerken des 15. und

vornehmlich des 16. Jahrh. An die Stelle der Tonlehrer und Gelehrten treten nun die Tonsetzer. Von da an beginnt jene Reihe grosser Meister der Tonkunst, zu denen wir mit Bewunderung und Dankbarkeit emporblicken.

Wohl die frühesten dieser Meister der alten Tonkunst, jedenfalls die zahlreichsten derselben, gehören einer Nation an, welche im 15. und 16. Jahrh. vorzüglich durch ihren ausgedehnten Handel, ihre blühenden Manufacturen und Gewerbe hervortrat, deren Bürger, geschützt durch ihre Rechte und Freiheiten, sich eines behaglichen Wohlstandes erfreuten — den Niederländern.

Die Niederländer.

Der Vortritt der Niederländer ist nicht unbestritten. Die Franzosen, deren Déchant den Uebergang zu dem entwickelten Tonsatz bildet, haben schon im 15. Jahrh. ihre Meister. Auch lassen sich die Namen der französischen Tonsetzer, wenn nähere Nachweise fehlen, nicht immer von den französisch klingenden der Niederländer unterscheiden. Frühzeitig und jedenfalls schon im 15. Jahrh. haben auch die Deutschen einen ausgebildeten mehrstimmigen Tonsatz, dem sie ihre Volks- und Kunstlieder zu Grunde legen. Italien dagegen kam lange nicht über unsichere Versuche in dieser Kunst hinaus. Endlich besitzen die Engländer Denkmale künstlicher Mehrstimmigkeit aus dem 15., ja sogar eines aus dem 13. Jahrh.

Abgesehen aber von dieser Frage des zeitlichen Vortritts sind es die Niederländer, welche in der Tonkunst des 15. und der ersten Hälfte des 16. Jahrh. die vorherrschende Nation bilden. Diese Epoche der Musikgeschichte nennt man daher das Zeitalter der Niederländer. Ihre Art des Tonsatzes, ihre Kunstlehre und Praxis, die Meister ihrer Nation, sowie jene anderer Nationen, die sich ihrer Kunst anschlossen, umfasst man mit der Bezeichnung der Niederländischen Schule.

Zeitalter der Niederländer.

Niederländische Schule.

Die Musik der Niederländer war eine polyphone. Ihre Merkmale sind: der künstliche Contrapunkt, die voll entwickelte Mensur, ausgearbeitete Tonwerke, grössere Kunstformen.

Die Polyphonie schlingt sich, wie im Discantus, um eine Grundmelodie (Tenor). Die Stimmführung, welche aber im Discantus eine schwankende, planlose war, erlangt nun bei den Niederländern grössere Festigkeit und Zielbewusstheit. Die Zusammenklänge in den Stimmen werden auch da noch als die von Intervallen aufgefasst; das Wesen und die Verbindung der Accorde liegt jener Zeit noch ferne. Die Selbständigkeit der Stimmen ist eine unbedingte. Die Regeln des reinen Satzes, wie sie die Theoretiker aufstellen, bilden vorerst die Richtschnur für die Tonsetzer. Quinten- und Octavenparallelen kommen nur selten vor. Meist sind sie, wie auch der Tritonus, vermieden. Dissonanzen werden im Durchgange angewendet, Vorhalte erscheinen jedoch häufig mit ihrer Vorbereitung, insbesondere in den Schlusscadenzen. Der Gebrauch der Terz, früher so miss- traulich beschränkt, wird nun ein allgemeiner, nur am Anfang und

Polyphonie.

Schluss eines Tonstückes behauptet sich die Terzenscheu; hier war nur Octave und Quint im Zusammenklange gestattet.

Die Tonfolge in den Stimmen war eine diatonische und bewegte sich innerhalb der Kirchentonarten. Es wurde jedoch nicht selten auch von Versetzungszeichen, Erhöhungen und Vertiefungen, Gebrauch gemacht. Meist wurden aber diese nicht hingeschrieben, sondern ihre Anwendung dem Ausführenden überlassen.

Die Stimmenzahl betrug in der ersten Zeit der Niederländer meist drei, später wurde der vierstimmige Satz der herrschende; manchmal steigert sich die Zahl auf 5, 6 bis 8 Stimmen.

**Künstlicher
Contrapunkt.**

Mit Vorliebe und in eigenthümlicher Weise pflegten die Niederländer den künstlichen Contrapunkt.

Während im einfachen Contrapunkt Note gegen Note, Stimme gegen Stimme gesetzt werden, haben diese im künstlichen Contrapunkt gewissen ihnen vorgesetzten Aufgaben nachzukommen; sie bewegen sich unter einem selbst auferlegten Zwange. Die Stimmen werden so abgefasst, dass sie sich untereinander verkehren oder verwechseln lassen (doppelter, drei- und vierfacher Contrapunkt); einzelne Tongruppen, Motive, oder auch der vollständige Gang einer Stimme werden in den anderen Stimmen nachgeahmt (Imitation, Canon); ein ausgesprochenes Thema wird nach bestimmten Regeln contrapunktisch durchgeführt (Fuge).

Spuren des künstlichen Contrapunkts finden sich schon im 13. Jahrh. Bei den Niederländern erst wird derselbe ausgebildet, dringt bis zu den scharfsinnigsten und verwickeltesten Gestaltungen vor; der künstliche Contrapunkt wird das Wahrzeichen der niederländischen Kunst. In der Frühzeit der Niederländer überwiegt noch der einfache Contrapunkt, dann steigert sich die Künstlichkeit bis zu einem Höhepunkt, um endlich einer massvollen Kunst des Tonsatzes Platz zu machen.

Canon.

Von den Gestaltungen des künstlichen Contrapunkts cultivirten die Niederländer vornehmlich die Imitation und den Canon, beide durch specielle Aufgaben vermannigfaltigt, wie die Nachahmung in der Vergrösserung oder Verkleinerung der Notenwerthe, der Canon auf verschiedenen Intervallen, der Krebscanon u. s. w. Die regelmässige Fuge findet sich bei den Niederländern noch nicht. Das Wort fuga wird jedoch schon angewendet, aber in dem Sinne unseres Canon, während unter der damaligen Bezeichnung Canon (Regel) die Vorschrift für die Ausführungsart des Tenors im Allgemeinen, welche jedoch auch die specielle eines Canons sein kann, verstanden wurde.

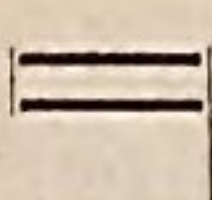
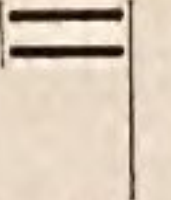
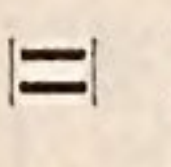
Mensur.

Im wesentlichsten Zusammenhange mit der Kunst des Tonsatzes der Niederländer steht ihre Mensur.

Mit dem 15. Jahrh. tritt die Mensur in die Phase der vollen Entwicklung. Zwei wichtige Momente bezeichnen diesen Uebergang: Die weisse Notirung, die zweizeitige Mensur.

Notengattungen.

In der weissen Notirung waren alle Noten, mit Ausnahme jener der kleinsten Zeitwerthe unausgefüllt. Die Notengattungen waren

nun:  Maxima,  Longa,  Brevis,  Semibrevis,
 Minima,  (selten ) Semiminima; später kamen noch 
Fusa und  Semifusa hinzu.

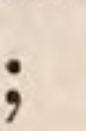
Auch diese Notirung ermangelte der Taktstriche. Die Takteinheit blieb die Brevis (Tempus). Die Brevis theilte sich in drei Semibreves (Tempus perfectum) oder in zwei Semibreves (Tempus imperfectum). Taktarten.

Das zweizeitige Grundmass (Tempus imperfectum) stellt sich nun dem dreizeitigen (Tempus perfectum) an die Seite und wird immer häufiger angewendet.

Im Tempus perfectum war die Brevis dreizeitig, die anderen Notengattungen gewöhnlich zweizeitig; im Tempus imperfectum waren sämtliche Notengattungen in der Regel zweizeitig. War die Prolation (Prolatio perfecta) vorgeschrieben, so galt die Semibrevis dreizeitig und enthielt 3 Minimae. Im Tempus perfectum mit der Prolation galt daher die Brevis = 3 Semibreves = 9 Minimae, dagegen war im Tempus imperfectum mit der Prolation die Brevis = 6 Minimae. Es kamen auch Messuren mit der Dreizeitigkeit (Perfection) der grossen Notengattungen, der Maxima und Longa vor. Die Dreizeitigkeit der Maxima wurde Modus major perfectus, die der Longa Modus minor perfectus genannt. Aus der Verbindung von Perfection und Imperfection der verschiedenen Notengattungen konnten mannigfaltige Combinationen der Mensur entstehen. So z. B. Modus major perfectus mit dem Modus minor imperfectus, dem Tempus imperfectum und der Prolation; in dieser Combination galt die Maxima = 3 Longae = 6 Breves = 12 Semibreves = 36 Minimae. Waren alle Notengattungen perfect, so galt die Maxima = 3 Longae = 9 Breves = 27 Semibreves = 81 Minimae. Solcher Combinationen gab es 16 an der Zahl.

In der alten Mensur, welche mit dem relativen Zeitwerthe der Noten auch ihren absoluten verband, wurde letzterer durch den Tactus (die schon früher beschriebene Zeiteinheit) geregelt. Es gab einen normalen Zeitwerth der Noten (integer valor notarum), in welchem die Semibrevis einen Tactus galt. In der Prolation übertrug sich derselbe Zeitwerth auf die Minima, welche hier Tactus wurde. Es konnte jedoch von dem Integer valor notarum abgewichen werden und die Bewegung beschleunigt (verdoppelt, verdreifacht, vervierfacht) oder ebenso verlangsamt werden. Tempo.

Takt und Tempo in unserem Sinne waren somit in der alten Mensur vereinigt. Das Tempo wurde bestimmter als durch unsere Kunstworte Adagio, Allegro u. s. w., dagegen weniger bestimmt als durch unser Metronom vorgeschrieben.

Für die Mensur und die mit ihr vereinigte Zeitbewegung (dem Tempo) gab es Vorzeichnungen. Diese Zeichen waren: Für das Tempus perfectum , für das Tempus imperfectum ; in beiden Vorzeichnungen.

Zeichen galt auch der Integer valor, nämlich die Semibrevis einen Tactus. Das Zeichen für die Prolation war ein in den ganzen Kreis oder Halbkreis eingesetzter Punkt, somit $\odot$ für das Tempus perfectum mit der Prolation, $\odot$ Tempus imperfectum mit der Prolation. Auch für den Modus major und minor gab es gewisse Vorzeichnungen. Die Beschleunigung der Bewegung wurde angezeigt durch einen senkrechten Strich im Taktzeichen, ferner durch Zahlen oder durch Bruchzahlen, deren Zähler grösser als der Nenner ist, die Verlangsamung durch beigesetzte Bruchzahlen, deren Nenner grösser ist als der Zähler. Man nannte diese Zahlenbezeichnungen Proportionen, und zwar Proportiones diminuentia die Verkleinerung, Proportiones augmentia die Vergrösserung der Zeitwerthe. Zeichen für die Verkleinerung oder Diminution waren: Φ , Φ , Φ , Φ , oder auch $\odot 2$, $\odot 2$, $\frac{2}{1}$ (sämmtlich für die doppelt schnelle Bewegung), $\odot 3$, $\odot 3$, $\odot \frac{3}{1}$ (dreimal so schnell), $\frac{4}{1}$ oder $\odot \frac{2}{1}$, Φ (vierfache Schnelligkeit), $\odot \frac{3}{2}$ (um die Hälfte schneller) u. s. w. Zeichen für die Vergrösserung oder Augmentation: $\odot \frac{1}{2}$, $\odot \frac{1}{3}$ (doppelt, dreimal so langsam), oder die Bemerkung „crescit in duplo“ u. s. w. Die Zeichen für die Vergrösserung waren seltener.

Proportionen.

In den Zeichen Φ und Φ wurde bei der doppelt so schnellen Bewegung statt der Semibrevis die Brevis zum Tactus, daher der Ausdruck alla breve, der sich so wie das Zeichen Φ bis heute erhalten hat.

Takteintheilung.

Die Regeln für die Eintheilung der Notenwerthe innerhalb der Mensur, für die Imperficirung, Alteration und die Ligaturen, bleiben in der weissen Notirung im Wesentlichen dieselben, wie in der schwarzen.

Die Anwendung des Punktes erweitert sich, indem er nicht blos zur Bezeichnung der Taktabschnitte (als Punctum divisionis oder perfectionis) angebracht wird, sondern auch in dem Sinne unseres Punktes (Punctum augmentationis), die Note um die Hälfte verlängernd.

Eigenthümlich ist noch die Verwendung von geschwärzten Noten in der weissen Notirung; im Tempus perfectum bedeutete die Schwärzung die Zweizeitigkeit der Noten, im Tempus imperfectum, dass die geschwärzte Brevis oder Semibrevis den vierten Theil ihres Werthes verliert, daher gleich der punktirten Semibrevis oder Minima ($\diamond$, $\diamond$) gilt. Auch halbschwarze Noten gab es.

Künsteleien.

Die künstliche und überkünstelte Entwicklung der Mensur mit ihrer scharfsinnigen Ausgestaltung, aber auch mit ihren überflüssigen Schwierigkeiten, erreichte ihren Höhepunkt im 15. Jahrh. Von den niederländischen Meistern erdacht und in ihren Werken praktisch angewendet, wurde sie von den Theoretikern in Systeme gebracht. Zu den künstlichsten Gestaltungen und Problemen gehörten insbesondere: der Wechsel der Mensur innerhalb eines Tonstückes, dann die gleichzeitige Anwendung verschiedener Masuren, unter ihren betreffenden Taktzeichen, in den einzelnen Stimmen. Jede

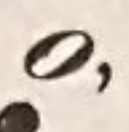
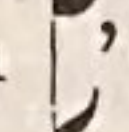
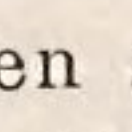
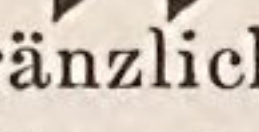
Stimme sang zuweilen in einer anderen Proportion und doch erschien die gegenseitige Eintheilung der Zeitwerthe und die Uebereinstimmung des Ganzen beobachtet.

Nicht immer lassen sich diese verwickelten Mensuren in unsere Notenschrift taktmässig übertragen. Während z. B. die eine Stimme sich in den Rahmen der Takte einfügen lässt, greift die andere darüber hinaus und wird durch dieselben Taktstriche unkenntlich.

Im 16. Jahrh., insbesondere von der Mitte desselben, verschwinden allmählig diese Künsteleien, die Mensur wird einfacher. Mit dem Ende des 16. Jahrh. werden die Taktstriche in die Mensuralmusik eingeführt. Im 17. Jahrh. gelangt die Zweizeitigkeit aller Notengattungen zur durchgängigen Anwendung, während zur Bezeichnung der Dreizeitigkeit der Punkt erforderlich wird. Die Ligaturen werden aufgegeben. Als endlich gegen Ende des 17. Jahrh. die Form der Noten abgerundet wurde, war der Uebergang in unsere Notirung und Takteintheilung vollzogen.

Vereinfachung.

Uebergang in unsere Notirung.

Von den Notenfiguren der alten Mensur hat sich nur die Brevis [= als Zweiganzennote erhalten; die Semibrevis wurde zur , die Minima zur , die Semiminima zur , Fusa und Semifusa zu . Die längsten Notenwerthe, die Maxima und Longa, verschwanden gänzlich.

In der Beilage, Beisp. 4, ist eine kleine Probe der Mensuralnotirung aus einem der ältesten Notendrucke gegeben.

Contrapunkt und Mensur bilden die engverbundenen Hauptfactoren des niederländischen Tonsatzes. Beide aber haben einen dritten zur Voraussetzung: die Grundstimme, den Tenor.

Der Tenor ist der sichtbare Kern des Tonsatzes. Sämmtliche Arbeiten der Niederländer bis zur Mitte des 16. Jahrh. sind auf Grundmotiven aufgebaut. Diese sind theils Gregorianische Gesänge, theils weltliche Lieder, seltener selbsterfundene Motive. Die Grundmotive werden aber nicht in ihrer ursprünglichen Gestalt belassen, sondern den Erfordernissen des Contrapunkts angepasst. Namentlich sind es die weltlichen Lieder, welche sich in der mehrstimmigen Bearbeitung eingreifende Veränderungen gefallen lassen müssen; der volksthümliche Rhythmus geht verloren, indem die Töne gleichmässig gedehnt werden, selbst die Tonfolge erscheint zuweilen geändert. Es kam nur darauf an, dass das Grundmotiv für das Auge zu erkennen war. Bei den späteren Meistern findet man aber auch zuweilen das Thema tiefer aufgefasst, indem es in den Stimmen motivisch durchgeführt wird.

Tenor.

Eigenthümlich waren jene Umgestaltungen des Tenors, in welchen derselbe anders auszuführen war als er geschrieben stand. Die Tonsetzer schrieben dem Sänger theils durch einfache Anweisungen, theils aber durch Sinnsprüche, Zeichen, Mottos und Räthsel vor, wie er den vorliegenden Tenor auszuführen habe. Man nannte diese Vorschrift Canon (Regel, Gesetz). Es gab solcher Canons in grosser Mannigfaltigkeit; z. B. der Tenor solle in doppelt oder dreifach so

Künste der Niederländer.

grossen Notenwerthen gesungen werden, oder der Tenor soll um eine Terz oder ein anderes Intervall höher, in verkehrten Intervallenschritten, rückwärts (krebsgängig), mit Auslassung einzelner Noten, er soll gar nicht gesungen werden u. s. w. Dazu kamen die Vorschriften für die Nachahmungen (die wir heute Canon nennen), aus welchen die Stelle des Eintritts der nachahmenden Stimmen und ihre etwaigen Umgestaltungen erkannt werden mussten. Die bezüglich andeutenden Sinnsprüche hatten zuweilen auch einen humoristischen Beigeschmack. Die Umgestaltungen des Tenor, nebst den Spitzfindigkeiten des Contrapunkts und der Mensur, bilden zusammen die sogenannten „Künste der Niederländer“.

**Compositions-
gattungen.**

Die Compositionsgattungen, welche die niederländischen Tonsetzer pflegten, waren: Messen, Motetten und mehrstimmige weltliche Lieder.

Messen.

Den ersten Rang nahmen die Messen ein, in welchen die Niederländer ihre ganze Kunst und ihren ganzen Ernst entfalteten. Mehrstimmige Messen scheint es schon vor der Zeit der Niederländer gegeben zu haben. In der dreistimmigen Messe der Kathedrale zu Tournay aus dem 13. Jahrh. besitzen wir ein Denkmal eines solchen Werkes. In grosser Zahl kommen sie aber erst bei den Niederländern vor. Die Messen der Niederländer sind über Grundmotive componirt; diese sind theils Gregorianische Gesänge, theils weltliche Lieder, zuweilen auch selbsterfundene Motive. Das Grundmotiv blieb in allen Theilen einer Messe (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus) dasselbe. Jede Messe wurde nach ihrem Grundmotiv benannt. Messen über kirchliche Gesänge waren z. B. die *Missa de beata Virgine*, *Ave regina coelorum*, *Ecce ancilla*, *Dixerunt discipuli* u. s. w. Sehr zahlreich waren die Messen über weltliche Lieder meist französisch-niederländischen Ursprungs, wie *Malheur me bat*, *Je ne demande*, *Des rouges nez*, *Adieu mes amours*, *Fortuna desperata* (ein englisches Lied) u. s. w. Das Lied *Omme armé* erscheint am häufigsten als Messentenor; fast alle bedeutenden Meister haben sich durch zwei Jahrhunderte an diesem versucht. Seltener sind die Messen über selbsterfundene Grundmotive, die sogenannten *Missae sine nomine*; sie tragen Bezeichnungen, wie *Missa primi toni*, *secundi toni*, oder nach den Solmisationssilben ihrer Anfangstöne, wie *Missa ut fa*, *Missa la sol fa re mi*, oder auch *Missa ad fugam* u. s. w. Da in sämtlichen Theilen einer Messe derselbe Tenor beibehalten werden musste, so verfiel man, um eine grössere Mannigfaltigkeit des Tonsatzes zu erzielen, auf jene vorerwähnten Umgestaltungen des Tenors; dieser wurde aber unverändert notirt, um seine Stetigkeit zu erweisen und nur die beigegebenen Anweisungen deuteten seine Wandlungen an.

Motetten.

Die Motetten waren meist über kirchliche Motive, wie Psalmen, Antiphonen gesetzt; es kamen aber auch in denselben weltliche Lieder als Tenor vor. Die Motette war im Tonsatz weniger künstlich als

die Messe. Es gab Motetten, welche Erzählungen aus dem Evangelium, wie die Passion, dann die Legenden der Heiligen zum Gegenstande hatten, andere waren weltlichen, historischen, auch wohl heiter-komischen Inhalts. Dieser CompositionsGattung schliessen sich auch die Trauermotetten (Complaintes), die Motetten über das hohe Lied, die Psalmen Davids, die Magnificat u. s. w. an.

Das mehrstimmige weltliche Lied bestand in der polyphonen Bearbeitung eines Liedtenors. Die Behandlung erscheint meist einfacher als in den anderen Gattungen. Zuweilen ist das Lied auch im Alt, seltener im Sopran. Manche Lieder waren als Grundmotive besonders beliebt, wie *Forseulement*, *De tous biens pleine*, *Fortuna desperata*.

Weltliche
Lieder.

Die Behandlung des Textes bei den Niederländern ermangelte jeder Sorgfalt. Flüchtig und ungenau wurden Silben und Worte unter die Noten vertheilt. In den Messen schrieb man häufig nur die Anfangsworte, wie Kyrie, Agnus u. s. w. hin und überliess es dem Sänger, die übrigen Worte beliebig unterzubringen. Genauer nahm man es mit der Textunterlage in den Motetten. Bei den weltlichen Liedern war es gar nicht üblich, mehr als die Anfangsworte hinzusetzen, da der vollständige Text als allgemein bekannt vorausgesetzt wurde.

Text-
behandlung.

Die Uebereinanderstellung verschiedener Melodien, sowie die Vermischung lateinischer Texte mit solchen in der Volkssprache, eine Erbschaft des Discantus, kommt auch bei den Niederländern noch zuweilen vor.

Die Werke der Niederländer sind für Menschenstimmen geschrieben. Als reine Vocalmusik wurden sie auch stets in Rom, der Hauptpflegestätte niederländischer Kirchenmusik ausgeführt. Doch mag auch zuweilen, namentlich in den Niederlanden, eine Uebertragung der Stimmen auf Instrumente stattgefunden haben, oder es wurden etwa weltliche Chorsätze durch Instrumente begleitet.

Vocalmusik.

Betrachten wir die niederländische Musik in ihrer historischen Bedeutung, so erkennen wir in ihr einen entschiedenen Fortschritt der Kunst. Dieser besteht zunächst in der Ausbildung der Technik des Tonsatzes. Die Niederländer bearbeiteten das Tonmateriale in mannigfaltigen Zusammensetzungen und machten es fügsam, um einen geistigen Inhalt aufnehmen zu können. Ihnen gehört die Vorarbeit der Kunst. Diese geschichtliche Aufgabe der Niederländer in der Tonkunst ist charakteristisch für beide, für die Nation, wie für die Tonkunst. Betriebsamkeit, Beharrlichkeit und kunstvolle Arbeit, welche dieses Volk auszeichneten, sie traten auch in ihrer Musik zu Tage; auch ihr politisches Gemeinwesen spiegelte sich in dem musikalischen Gemeinwesen, der Polyphonie, wieder. Die Musik ihrerseits bedurfte vor Allem der technischen Durchbildung des Tonmaterials, um zu höheren Aufgaben vorzudringen. — Doch nicht allein in dieser Vorarbeit besteht das Verdienst der Niederländer. In der Entwicklung der Tonkunst ist der Fortschritt des Formalen von der Kunstidee nicht

Historische
Bedeutung.

zu trennen; beide bedingen sich gegenseitig. Und so lebt denn auch in dem scheinbar nur künstlich zusammengefügt Stimmenwesen der Niederländer ein Höheres, die Kunstidee.

Aesthetische
Bedeutung.

Schwer ist es einen ästhetischen Standpunkt gegenüber der niederländischen Tonkunst und der in ihr waltenden Kunstidee zu gewinnen. Diese Kunst liegt unserer musikalischen Empfindung zu ferne, um eine volle und gerechte Würdigung erfahren zu können. Man muss sich daher auf einzelne Beobachtungen beschränken. So mögen wir schon in den frühesten niederländischen Werken das Streben nach melodischer Führung der einzelnen Stimmen gewahren. Betrachten wir weiter die Zusammenklänge der Stimmen in dem Sinne von fortschreitenden Harmonien, so erscheinen uns diese meist herbe und häufig befremdend, unvermittelt, — eine Wirkung, die sich grossentheils aus der absoluten Herrschaft der Diatonik der Kirchentonarten ergibt. In den Harmoniefolgen finden sich auch zuweilen periodische Gänge, sogenannte Sequenzen oder Rosalien. Die Polyphonie der Niederländer erweckt in uns vor Allem jenes geistige Interesse, welches dieser Setzart überhaupt eigen ist, manchmal steigert sich dieses zum imponirenden Eindruck. Und die Künsteleien, waren sie Selbstzweck, galten sie als die erlesensten Bemühungen zur Ehre Gottes? Das Ohr konnte von diesen Spitzfindigkeiten des Contrapunkts oder der Tenorumgestaltung nicht viel profitieren, da sie kaum herauszuhören waren, ihre Wirkung erscheint daher mehr für das Auge berechnet. Begreifen lassen sich diese Künsteleien nur aus der Eigenart der Nation und im Zusammenhange mit dem Zeitgeschmack, der Lust an verschlungenen Linien, künstlichen Ueberbauungen, an mystischen Gleichnissen, Räthselsprüchen u. dgl. Nicht Alles war so künstlich. Es gab genug des Einfachen, nicht blos in den weltlichen Liedern, sondern auch in der Kirchenmusik. Manche Werke für die Kirche offenbaren schon ganz die würdige, erhabene Art des späteren reinen Kirchenstyls, als dessen hervorragendster Vertreter Palestrina gilt. Werke solcher Art pflegt man daher mit dem Hinweis auf diesen Meister zu charakterisiren.

Im Allgemeinen kann von einer bestimmten Unterscheidung eines kirchlichen und weltlichen Styls bei den Niederländern für uns kaum die Rede sein. War auch ein Auseinanderhalten dieser Style von den Tonsetzern beabsichtigt, für unsere Auffassung verschwimmen beide in Einen allgemeinen niederländischen Styl. Die untergeordnete Behandlung des Textes, welche schon die genaue Wortunterlage vernachlässigte, liess vollends die ausdrucksvolle musikalische Wiedergabe vermissen; nur selten begegnet man einzelnen malenden Zügen in dem Gang der Stimmen, oder mag man die Grundstimmung des Textes aus den Tönen herausfühlen. Der Tenor verliert sich in dem künstlichen Stimmenbau und erinnert kaum an seinen Ursprung. Da die weltlichen Lieder im Tenor meist unkenntlich gemacht wurden, so war auch eine Profanation der Kirchenmusik durch die Auf-

nahme solcher Lieder nicht vorhanden. Man erblickte umsoweniger etwas Frivoles darin, als damals Kirchliches und Weltliches in enger Beziehung zu einander standen.

Eine vielumstrittene Frage ist: War die niederländische Musik reine Verstandesarbeit, oder lebte in ihr auch der Ausdruck von Empfindungen? Wird wohl die Beantwortung dieser Frage stets von dem subjectiven Eindruck abhängig bleiben, Eines ist gewiss: Es gab keine Epoche der musikalischen Kunst, in welcher man der Musik nicht den Ausdruck von Gefühlen zuschrieb. Und so war dies auch bei den Zeitgenossen der Niederländer der Fall. Soweit die Ansichten über diese Frage auseinandergehen mögen, unbestreitbar ist es, dass wir in der Musik der Niederländer einer wirklichen und achtunggebietenden Kunst gegenüberstehen.

Die Werke der Niederländer waren die ersten, welche durch den Druck veröffentlicht wurden. Der Notendruck mit beweglichen Metalltypen wurde um 1500 von Ottaviano Petrucci erfunden; von ihm rühren auch die ältesten, in Venedig erschienenen, Notendruckwerke her.

Die Erfindung des Notendrucks folgte jener der Buchdrucker-
kunst (ca. 1440) um 60 Jahre später nach. Es gab schon vorher einen
Notendruck mittelst Holztafeln, welcher ebenso unvollkommen als plump
war. Diesem Verfahren gehören die Notenbeispiele in gedruckten theoreti-
schen Büchern des 15. Jahrh. und auch noch später an. Daneben blieben
die seltenen und oft kostspieligen Abschriften in Gebrauch. Endlich
erfand nach vielen Versuchen Petrucci die Kunst, Musiknoten mit be-
weglichen Typen zu drucken. Aus Fossombrone im Kirchenstaate 1466
gebürtig, kam er mit 25 Jahren nach Venedig, wo er sich in der Buch-
druckerkunst ausbildete. Die Erfindung des Notendrucks gelang ihm so-
gleich in erstaunlicher Vollkommenheit. Der Druck ist rein, scharf und
schön geformt; zu diesen Vorzügen gesellt sich noch der eines Papiers
von gediegener Qualität. Petrucci's Verfahren war das des Doppeldrucks;
er druckte zuerst die Linien separat, dann die Noten darüber. (Die andere,
später allgemein gewordene Einrichtung besteht darin, dass jedem Noten-
zeichen die zugehörigen Linien an derselben Type angehängt sind.) Petrucci
erhielt von der Republik Venedig 1498 ein Privilegium auf seinen Musik-
notendruck für 20 Jahre. Er eröffnete nun eine umfassende Thätigkeit in
diesem Fache. Viele von den vorhandenen Sammlungen geschriebener
Musikwerke wurden von ihm angekauft und durch den Druck veröffentlicht.
Die mehrstimmigen Werke wurden meist in einzelnen Stimmbüchern
in kleinem Querquartformat gedruckt. In einzelnen Fällen kommen auch
die Stimmen in demselben Heft nacheinander, oder auf zwei Seiten gegen-
übergestellt, vor. Partituren wurden nicht gedruckt. Die gedruckten Werke
erschieden in rascher Folge und in reicher Anzahl. Doch hatten seine Be-
mühungen keinen lohnenden Erfolg, die Auflagen fanden nicht den ge-
wünschten Absatz. 1511 zog sich Petrucci in seine Vaterstadt Fossombrone
zurück, druckte dort Bücher und von 1513 an, mit neuen Privilegien ver-
sehen, wieder Musikwerke. Mit 1523 verschwinden seine Drucke. Er selbst
starb 1539 in Venedig.

Notendruck.

Petrucci.

Das erste musikalische Druckwerk Petrucci's v. J. 1501 hat den
Titel: *Harmonice musices Odhecaton* und enthält 96 (statt 100) drei- und
vierstimmige, meist weltliche Lieder von vielen niederländischen Tonsetzern
des 15. Jahrh.; ein zweites Buch ähnlichen Inhalts unter dem Titel *Canti*
num. Cinquanta (enth. 49 Nummern) folgt 1502; ein drittes: *Canti*

Druckwerke
Petrucci's.

cento cinquanta (nur 136 Stücke) 1503. Von Motetten veröffentlichte Petrucci in Venedig 1502 eine Sammlung mit 33 Tonsätzen niederländischer Meister, dann andere Sammlungen 1503, 1504, 1505, endlich in Fossombrone die Motetti della Corona in 4 Büchern 1514 und 1519. Sehr zahlreich sind die von Petrucci gedruckten Messenwerke (meist zu 5 Messen eines Autors) von den Niederländern: Josquin (1502, 1503, 1514—1516), Obrecht, Brumel, Ghiselin, Pierre de la Rue, Agricola, de Orto, Gaspar, Mouton, Fevin, dem Deutschen H. Isak, und Messenfragmente verschiedener Meister. Eine besondere Gattung bilden die italienischen Frottole (mehrstimmige Lieder leichter und volksmässiger Art), von denen Petrucci 1504—1508 neun Bücher herausgab. Ausserdem sind zwei Bücher Lamentationen 1506, endlich vier Bücher Lautentabulaturen 1507 und 1508 anzuführen.

Die Petrucci'schen Musikdruckwerke sind sehr selten geworden, nur wenige Bibliotheken Europa's besitzen etwas davon, insbesondere die Bibliothek des Liceo filarmonico in Bologna, die Wiener Hofbibliothek, die k. Bibliothek in Berlin und die k. Bibliothek in München. Von manchen Werken ist nur je ein Exemplar vorhanden, so von den zuerst angeführten drei Büchern weltlicher Lieder, die ersten zwei in Bologna, das dritte in Wien.

Notendruck in
Deutschland.

Frühzeitig taucht auch der Notendruck in Deutschland auf. Zwar sollen die ersten Erzeugnisse dieser Art durch Holztafelldruck bewerkstelligt worden sein, doch bald folgt der Druck mit Metalltypen, und zwar sogleich in schöner und eigenartiger Ausführung. Der Druck ist ein einfacher, Note und Linien zugleich. Die ältesten deutschen Notendrucke, Zeitgenossen Petrucci's, sind: Erhard Oeglin in Augsburg, der 1507 seine Thätigkeit mit einem Werk: Melopoiae, Melodien zu antiken Oden, eröffnete; dann Peter Schöffer, der Sohn des berühmten Buchdruckers, welcher schon 1512 Noten druckte und seine Kunst in Mainz, dann in Worms und Strassburg ausübte. Er druckte 1512 das Tabulaturbuch von Schlick, 1525 das geistliche Gesangbüchlein von Joh. Walther (zuerst 1524 in Wittenberg erschienen) und Anderes.

Verbreitung.
Italien.

Gardano.

Diese schon in ihren Anfängen in Italien und Deutschland vollendete Kunst des Notendrucks fand im 16. Jahrh. eine rasche und weite Verbreitung. Dass diese einen mächtigen Einfluss auf die Verallgemeinerung der Tonkunst übte, ist selbstverständlich. In Italien folgte zunächst Jacob Junta in Rom 1526, der Petrucci's Werke nachdruckte. Die bedeutendsten Notendrucke gab es in Venedig, die Scoto's und Allen voran die Familie Gardano. Antonio Gardano druckte in Venedig von 1536 bis 1571, dann folgten ihm seine Söhne. Die Thätigkeit dieses Hauses war eine ausgedehnte; zahlreiche und bedeutende Werke meist niederländischer Meister erschienen bei ihnen, auch Sammlungen, wie die Motetti del Frutto, wie die grosse Sammlung Novus Thesaurus Musicus von Pietro Giovanelli in fünf Büchern 1568 (Maximilian II. zugeeignet, mit zahlreichen Werken von Niederländern und Deutschen, nebst wenigen Italienern). Auch in Mailand, Ferrara und anderen Städten Italiens gab es Notendruckereien. — In Deutschland wurde Nürnberg in der Kunst und dem Betrieb des Notendrucks hervorragend. Hier Andrae, genannt Formschneider (Graphäus), vereinigte sich mit Johann Ott, der ein Privilegium Ferdinand I. 1533 erhielt, zur Herausgabe vieler Musikwerke, wie: 121 deutsche Lieder 1533, 115 Lieder 1544, Lieder von Heinr. Finck 1536, eine Sammlung: Insigne et novum opus Musicum (Niederländer und Deutsche) 1537, die Messensammlung: Missae tredecim 1539. — Johann Petrejus druckte u. A. Motetten, Messen, Psalmen (Niederländer und Deutsche), Forster's Auszug guter alter und neuer deutscher Liedlein 1539 bis 1540, Hofheimer's Harmoniae poeticae 1539. In Nürnberg waren noch Joh. Berg (Montanus), Ulrich Neuber und Andere als Musikdrucker thätig; sie gaben Sammelwerke, später Werke von Lassus, Hasler u. s. w. heraus.

Deutschland.
Nürnberg.

Wichtig ist ferner Georg Rhaw (Rhau) in Wittenberg, zugleich Tonsetzer und Schriftsteller, der bedeutende Sammlungen, wie die *Selectae Harmoniae* (mit Passionsmusiken) 1538, neue Ausgaben von Joh. Walther's Choralmelodien, *Neue geistliche Gesänge* 1544 u. s. w. herausgab. In München druckten Adam Berg, dann seine Witwe bis zum Ende des Jahrhunderts viele Bände von Orl. Lassus, dann Nicolaus Henricus die grosse Motettensammlung von Orl. Lassus unter dem Titel *Magnum Opus Musicum*. In Wien ist Joh. Singrenius (Lautenbuch von Hans Judenkunig 1523) zu erwähnen. Auch Graz, Prag und viele andere Städte hatten ihre Musikdrucker im 16. Jahrh. Aus der Schweiz ist Joh. Petri in Basel (Druck des Dodecachordon von Glarean mit vielen Notenbeispielen) hervorzuheben.

Wittenberg.

München.

Wien.

In Frankreich erscheint als der älteste Musikdrucker und Verleger Pierre Attaignant in Paris; seine Thätigkeit beginnt mit dem Jahre 1527 und förderte bis 1549 viele Sammlungen von Chansons, Motetten (französischer und niederländischer Tonsetzer), dann Instrumental-, namentlich Lautenstücke zum Druck. Ihm folgt die Familie Ballard, welche durch zwei Jahrhunderte, bis Mitte des 18. Jahrh., eine Art Monopol des Notendrucks in Frankreich ausübte. Robert Ballard begann 1558 in Verbindung mit Adrien le Roy Musikwerke, insbesondere Messen zu drucken; seine Nachfolger waren die Verleger der Opern Lully's u. s. w. Andere französische Notendrucke waren: Jacques Moderne in Lyon (*Motetti del Fiore* 1532, Messensammlungen), Stephan Briard in Avignon (Werke von Carpentras).

Frankreich.

Attaignant.

Ballard.

Die Niederlande besaßen in Christoph Plantin einen genialen Techniker dieses Faches und in Tylman Susato und Pierre Phalèse grosse und unternehmende Verleger. Plantinus hatte 17 Pressen in seiner berühmten Werkstätte zu Antwerpen aufgestellt. Susato in Antwerpen druckte 14 Bücher Chansons 1543—1560 und Anderes; er war zugleich Tonsetzer. Historisch interessant sind auch die Souter Liedekens über die Psalmen Davids von Clem. non Papa. Petrus Phalesius in Löwen veröffentlichte viele Lautenstücke 1547, eine Liedersammlung *Hortus Musarum* 1552, Motetten 1557, viele Messen von Clemens non Papa u. s. w. — Auch England hatte im 16. Jahrh. seine Notendrucke, wie John Day (*Church service* 1560, *Morning and evening prayer* 1565), Thomas Este (*Madrigale*, Psalmen, Bird, Morley).

Niederlande.

England.

Der Notendruck, der sich im 16. Jahrh. durch Deutlichkeit und Schönheit auszeichnet, büsst diese Vorzüge bereits im 17. Jahrh. immer mehr ein und verwahrlost. Zugleich gewinnt der Notenstein (auf Kupfer) immer mehr Boden. Erst Mitte des 18. Jahrh. erhebt sich die Kunst des Notendrucks zu neuer Vollkommenheit, namentlich durch das Wirken Gottl. Em. Breitkopf's in Leipzig.

Musikdrucke aus dem 16. Jahrh. finden sich zahlreich in vielen Bibliotheken Europa's, insbesondere in Wien, Bologna, München, Venedig, Paris.

Die Zahl der niederländischen Musiker (Tonsetzer, Sänger, Instrumentalisten, Capellmeister, auch Gelehrten und Schriftsteller) im 15. und 16. Jahrh. ist eine sehr grosse. Abgesehen von denjenigen, von welchen sich nur die Namen erhalten haben, lassen sich noch gegen hundert in ihren Werken aufführen.

Anzahl der
Tonsetzer.

Die niederländischen Musiker waren von Mitte des 15. Jahrh. an über ganz Europa verbreitet. Ausserhalb ihrer Heimat, in der sie zahlreiche Stellen an Kirchen und Sängerschulen (in Antwerpen, Brügge, Gent u. s. w.) bekleideten, finden wir sie in Frankreich, wo sie

Verbreitung.

sich den einheimischen Meistern derselben Schule beigesellen, in Italien (in der päpstlichen Capelle zu Rom, ferner in Florenz, Mailand, Venedig, Neapel), in Deutschland (Dresden, Wien, München), in Spanien. In den Musikcapellen, die Carl V. in Wien, Madrid und Brüssel unterhielt, und in jener Philipps II. befanden sich viele Niederländer. Dieselbe tonangebende Stellung, welche in einer späteren Zeit in dem musikalischen Europa den Italienern zufiel, nahmen vor ihnen die Niederländer ein.

Epochen. Die Reihenfolge der niederländischen Tonsetzer pflegt man nach Epochen abzugrenzen. Man unterscheidet eine erste niederländische Schule bis 1450 und eine zweite von da an bis zur Mitte des 16. Jahrh. Auch bezeichnet man die Epochen nach ihren hervorragendsten Meistern, wie Dufay, Ockenheim, Josquin, Gombert, Willaert.

**Aeltere
nieder-
ländische
Schule.**

Der Ersten oder älteren niederländischen Schule gehören an: Dufay, Binchois, Faugues, Eloy.

Um die Erforschung der Lebensumstände, Sammlung, Veröffentlichung und Würdigung der Musikwerke der Niederländer haben sich in neuerer Zeit besonders Fétis, Kiesewetter, Commer und Ambros verdient gemacht. Letzterer hat die Resultate seiner Forschungen in seiner Geschichte der Musik, 3. Band, niedergelegt. Für das Biographische ist noch Edm. van der Straeten wichtig.

X Dufay.

Guillaume du Fay (Dufay), geb. um 1400 in Chimay im Hennegau (Hainaut) lernte an der Domschule zu Cambrai. Er wurde 1428 in die päpstliche Sängercapelle unter Papst Martin V. aufgenommen und verblieb in Rom bis 1437. Von da an lebte er am Hofe von Burgund, nachdem er ein Canonicat an der Kathedrale von Cambrai erhalten hatte; auch soll er sich in Savoyen und in Paris durch längere Zeit aufgehalten haben. Endlich nahm er seinen bleibenden Wohnsitz in Cambrai, wo er 1474 starb. — Seine Werke, von denen sich über 150 Nummern erhalten haben, befinden sich in Rom (päpstliches Capellenarchiv und Archiv von St. Peter), in Bologna (Bibl. des Liceo mus.), Trient (Archiv des Domcapitels), Modena, Brüssel, Paris, München. Es sind theils Messen, theils mehrstimmige weltliche Lieder.

Von ersteren besitzt Rom die Messe *Se la face ay pale* (Bruchstück), das Kyrie und Gloria der Messe *l'omme armé*, die ganze Messe *Ecce ancilla Domini*.

In Dufay's Werken findet man eine fließende, dem Melodiösen zuneigende Stimmführung, während in den Zusammenklängen eine zwar reinere, doch meist herbe und leere Harmoniefolge erscheint. Dissonanzen werden theils im Durchgange, theils als Vorhalte angewendet. Auch kommen kleine Imitationen vor. Dufay bediente sich Anfangs der schwarzen, dann aber der weissen Notirung.

Binchois.

Egidius (Gilles) Binchois, Zeitgenosse und Freund Dufay's, geb. in Binch bei Mons, war zuerst Soldat, dann Priester. Er war um 1450 Capellsänger am burgundischen Hofe und starb 1465. Von ihm sind wenige Compositionen erhalten: Eine dreistimmige Messe in

Brüssel, weltliche Lieder und Motetten im Vatican und in der Bibl. nat. in Paris. Sie zeigen einen mit Dufay verwandten Styl.

Etwas später sind Vincenz Faugues und Eloy; von Ersterem befindet sich eine Messe omme armé, von Letzterem eine Messe Dixerunt discipuli in dem päpstlichen Archiv.

Einer der ältesten Meister des Contrapunkts ist der Engländer Dunstable, geb. gegen 1400 in Schottland. Er wird von den Zeitgenossen neben Dufay und Binchois gepriesen. Ihm wird zugleich mit den genannten Meistern ein wesentliches Verdienst um die Verbesserung der Stimmführung und des reinen Satzes zugeschrieben; auch soll er Verfasser eines theoretischen Tractates sein. Dunstable ist 1453 gestorben und in der Kirche von Walbrook (London) begraben.

Von Dunstable bewahrt die Bibliothek des Vaticans eine Anzahl weltlicher Lieder, die Bibl. in Bologna Kirchenstücke. Ein Veni Sancte Spiritus wird von dem Schriftsteller Gafor (15. Jahrh.) mitgetheilt.

Die zweite niederländische Schule wird durch Johannes Okeghem (Ockenheim) eröffnet. Mit ihm beginnt der Ruhm und die Verbreitung der niederländischen Tonsetzer. Die von ihm ausgehende Schule kann man bis auf ferne Generationen verfolgen. In diesem Sinne wird ihm auch häufig der Ehrentitel eines „Patriarchen“ der Musik beigelegt. Ockenheim wurde zwischen 1415 und 1420 in den Niederlanden geboren. Er soll ein Schüler Binchois' gewesen sein. Der grösste Theil seines Lebens und Wirkens gehört Frankreich an, wo er unter Carl VII., Ludwig XI. und Carl VIII. als k. Capellsänger, dann als Thesaurius (Schatzmeister) an der Kirche zu Tours diente. In Rom war er niemals. Im Jahre 1484 besuchte er sein Vaterland und wurde in Brügge festlich empfangen. Seine letzte Lebenszeit brachte er in Tours zu, wo er auch muthmasslich 1513, fast hundertjährig, starb. — Von Ockenheim's Werken hat sich verhältnissmässig nur wenig erhalten. Von den Schriftstellern seiner Zeit werden nur die künstlichsten Stücke Ockenheim's angeführt und zum Theile wiedergegeben, wie die Missa ad omnem tonum (in welcher statt der Schlüssel Fragezeichen, vielleicht Merkmale für die Finaltöne der betreffenden Tonarten, vorangestellt sind), wie die Missa prolationum, dann ein dreistimmiger Canon (Fuga). Berichtet wird ferner von einer Motette zu 36 Stimmen (Garritus, das Geschwätz), die aber nicht vorfindlich ist.

Zweite
nieder-
ländische
Schule.

Ockenheim.

Werke.

Von Ockenheim besitzt das päpstliche Archiv mehrere Messen, ebenso die k. Bibl. in Brüssel. Andere Handschriften mit einzelnen Stücken dieses Meisters befinden sich in Florenz (mehrstimmige Lieder und die Motette Alma redemptoris), Dijon (Lieder). In den ältesten Notendruckten Petrucci's 1501—1503, sind mehrere Lieder von Ockenheim zu drei und vier Stimmen enthalten, wie: Ma bouche rit, Malheur me bat, Je n'ay deul, Petite camusette, letzteres mit anschliessendem, vorerwähnten Canon. Ferner kommen vor: Die Messe cujusvis toni (oder omnem tonum) in Lib. quindecim Missarum von Joh. Petrejum. Nürnberg 1538; Bruchstücke derselben und der Prolationsmesse nebst dem dreistimmigen Canon in den Werken der Schriftsteller Glarean und Seb. Heyden (ars canendi 1540).

Handschriften
und Drucke.

Nicht minder wichtig als für die Entwicklung des künstlichen Contrapunkts, insbesondere des Canons, ist Ockenheim's Verdienst um die natürliche Stimmführung; die verwirrenden Kreuzungen der Stimmen werden seltener, die Setzart sicherer und planmässiger. Ockenheim wird als gelehrter Tonsetzer von den Schriftstellern des 15. und 16. Jahrh. gepriesen; nach seinem Tode wurde in Trauergesängen (Complaintes oder Deplorations, auch von Josquin) sein Ruhm gefeiert. Für die Nachwelt liegt seine Hauptbedeutung in seiner Lehrthätigkeit. Als seine Schüler werden genannt: Pierre de la Rue, Alex. Agricola, Verbonnet, Prioris, Josquin, Gaspar, Brumel, Compère. Der hervorragendste derselben ist Josquin. Die Schule Ockenheim's dehnte ihren Einfluss auch auf Deutschland aus. Der mit Ockenheim gleichzeitig blühende deutsche Meister Heinrich Isaak schliesst sich in vielen seiner Werke dem niederländischen Style an.

Schüler.

Busnoys.

Als Zeitgenossen Ockenheim's sind zu nennen: Anton Busnoys und Jacob Hobrecht. Ersterer, in der Capelle Carl des Kühnen bis 1481, erntet ebenfalls das Lob gleichzeitiger Schriftsteller, wie Tinctoris, Aron. Busnoys ist in Handschriften der k. Bibliothek in Brüssel mit Kirchenstücken, in Rom mit einer Messe über omme armé, dann in Druck bei Petrucci 1503 mit vierstimmigen Chansons

Hobrecht.

vertreten. — Jacob Hobrecht (Obrecht) gehört zu den bedeutendsten Meistern der Niederländer. Geboren um 1430 in Utrecht, war er gegen 1465 Capellmeister der dortigen Kirche, dann seit 1492 an der Kathedrale in Antwerpen. Sein Amtsvorgänger daselbst war Jac. Barbireau (gest. 1491); von ihm sind handschriftlich zwei Messen in der Wiener Hofbibliothek und einige Lieder in der Bibliothek zu Dijon erhalten. Hobrecht war auch in Italien. Als einer seiner Schüler wird der Gelehrte Erasmus von Rotterdam, einst Chorknabe in Utrecht, genannt. Gestorben ist er zwischen 1504 und 1507. — Von den

Werke.

Werken dieses Meisters haben sich Messen, Motetten und Lieder erhalten. Bemerkenswerth ist eine vierstimmige Passion in lateinischer Sprache; diese ist durchaus chormässig gesetzt und weist noch keine Spur von dramatischer Behandlung auf. Der Tonsatz Hobrecht's war gleich dem Ockenheim's sehr künstlich. In seinen Werken treten Ernst und Grösse, volle und kräftige Harmonie besonders hervor.

Von Hobrecht sind in Druck bei Petrucci erschienen: Ein Buch „Misse Obrecht“ mit fünf Messen zu vier Stimmen (Je ne demande, Graecorum, Fortuna desperata u. s. w.) 1503; dann Motetten, darunter die Passion; mehrstimmige Lieder in Odhecaton und Canti cento cinquanta. Andere Messen finden sich noch in alten Drucken, zwei handschriftliche in der Wiener Hofbibliothek. (Sine nomine und omme armé.)

Josquin.

Der grösste Tonsetzer des 15. Jahrh., zugleich der bedeutendste des Zeitalters der Niederländer, ist Josquin. Er eröffnet die Reihe jener grossen Meister, deren Werke nicht blos durch ihren historischen, sondern auch durch ihren künstlerischen Werth sich in der Kunstgeschichte behaupten.

Josquin Desprès (Jodocus Pratensis) ist um 1450 im Leben. Hennegau, wahrscheinlich in Condé, in den Niederlanden geboren. (Der Name Josquin ist vielleicht das Diminutiv von Josef, flandrisch Jossekin). Als Chorknabe trat er in die Kirche zu St. Quentin ein, um später in derselben Capellmeister zu werden. Ockenheim wurde sein Lehrer und väterlicher Freund. Josquin wandte sich dann nach Italien. Er soll um 1480 in Florenz am Hofe Lorenzo's des Prächtigen, auch in Ferrara bei dem Herzog Hercules I. von Este verweilt haben. 1486 trat Josquin in die päpstliche Capelle unter Innocenz VIII. und blieb daselbst jedenfalls bis 1494. Von Rom aus verbreitete sich sein Ruhm und er galt schon damals als der erste Tonsetzer seiner Zeit. Nach Italien wurde Frankreich die Stätte seiner Wirksamkeit. Josquin stand in Diensten Ludwig XII. als Sänger; lange lebte er in bedrängten Verhältnissen in Paris, während er sich vergebens um eine gesicherte Stellung bewarb. Später soll er auch in der Capelle Maximilian I., vielleicht in den Niederlanden, angestellt gewesen sein. Josquin starb am 27. August 1521 in Condé, wo er in der Kirche Notre Dame begraben liegt. Nach seinem Tode erschienen viele Poesien und Déplorations zu seinen Ehren. — Als Josquin's Schüler werden genannt: Adrian Coclius (Petit-Coclius), vorzugsweise Schriftsteller, Mouton, Gombert, Arcadelt, sämmtlich Niederländer; dann die Franzosen Certon, Maillard, Jannequin u. s. w. Doch dürften nicht alle diese den unmittelbaren Unterricht Josquin's genossen haben.

Die Werke Josquin's sind ungemein zahlreich; sie wurden grossentheils durch den Druck veröffentlicht. Die Anzahl seiner Messen beläuft sich auf mehr als dreissig; von diesen sind 19 vollständige Messen und mehrere einzelne Sätze gedruckt. Grösser noch ist die Zahl seiner Motetten, Psalmen u. s. w., welche in den gedruckten Sammlungen jener Zeit vorkommen. Auch eine Reihe mehrstimmiger weltlicher Lieder ist von ihm erhalten. Werke.

Von den Messen Josquin's sind 17 in drei Büchern von Petrucci 1502, 1503 und 1516 gedruckt worden, darunter: l'homme armé (zweimal bearbeitet), La sol fa re mi, Gaudeamus, Fortuna desperata, Una musque de Biscaya, Missa ad fugam, Missa di dadi, Missa de beata Virgine, Missa sine nomine. Zwei Messen sind in Nürnberg bei Graphäus 1539 erschienen: Missa da pacem und Pange lingua. Einzelne Messensätze finden sich ausserdem bei Petrucci. Diese Messen wurden zum Theil in anderen Sammlungen des 16. Jahrh. nachgedruckt, auch sind einzelne Sätze in die theor. Werke von Glarean und Seb. Heyden aufgenommen. Zahlreiche Motetten sind bei Petrucci (1503, 1504, 1505 und in den Motetti de la Corona 1514, 1519), dann bei Attaignant in Paris 1533—1549, bei Susato in Antwerpen 1544 u. s. w. veröffentlicht. Psalmen Josquin's wurden in Nürnberg und Wittenberg gedruckt. Endlich ist eine Anzahl mehrstimmiger weltlicher Lieder (Chansons françaises) in den Canti cento cinquanta von Petrucci, dann in Sammlungen bei Attaignant, Susato u. s. w. enthalten. Messen.

Der Ruhm Josquin's rechtfertigt sich durch seine Fruchtbarkeit, die Kunst seines Tonsatzes, den Reichthum seiner Erfindung, die Vielseitigkeit der Charakteristik. In der Zahl der Werke wird er unter Bedeutung.



den alten Meistern nur von Lassus und Palestrina übertroffen. Der contrapunktische Tonsatz erreicht in Josquin eine grössere Leichtigkeit, selbst in den künstlichsten Aufgaben. Die Stimmen lösen sich in freier Selbständigkeit und melodischer Führung von einander. Der Wohlklang des Ganzen erscheint allerdings oft getrübt, harmonische Härten sind noch zahlreich vorhanden. Die Künste der Imitation und des Canons übt Josquin mit voller Beherrschung, auch an scharfsinnigen Verwicklungen der Mensur ist kein Mangel. Den künstlichen und überkünstelten Stücken gegenüber stehen aber einfache und würdevolle genug. Der Stimmenzahl nach sind die meisten Werke Josquin's vierstimmig, eine geringere Anzahl ist zu 5 und 6 Stimmen. Der Psalm *Qui habitat in adjutorio* zu 24 Stimmen, in 6 Chöre getheilt, bildet ein Curiosum.

Melodische Erfindung in unserem Sinne darf man bei Josquin nicht suchen, dagegen die erfinderische Kraft in der Verwerthung des Tenors zu den mannigfaltigsten Gestaltungen, geistvolle Verbindung mehrerer selbständigen Melodien, endlich grosse Vielseitigkeit der Formen und der Aufgaben der Setzkunst. Diese Kunst wird durch einen geistigen Inhalt belebt; charakteristische Züge, auch solche der Empfindung, lassen sich in Josquin's Musik erkennen. Die Textbehandlung ist bei ihm im Allgemeinen, wie damals üblich, eine nachlässige. Für die naive Wahl des Textes ist die Motette *Liber generationis Christi* (der in Musik gesetzte Stammbaum Christi) bezeichnend. Auch die gleichzeitige Verwendung verschiedener Texte kommt bei Josquin vor. Zuweilen wohl ist der Ausdruck der Worte treffend wiedergegeben. Vornehmlich sind es die Motetten, in welchen eine würdevolle, edle Stimmung herrscht, so in dem fünfst. *Stabat mater*, in dem *Miserere* (50. Psalm), in den Passionsmotetten, in dem zarten *Ave Maria*. Die Messen sind meist sehr künstlich, wie die erste *Omme armé-Messe*, die über *Fortuna desperata*, zuweilen auch andachtsvoll und tief, wie die *Pange lingua-Messe*. Als einen speciellen Zug der Empfindung betrachtet man die häufig vorkommende melodische Umspielung der Quint am Schlusse, welche man Josquin's „Sehnsuchtsblick“ genannt hat. Häufig begegnet man in Josquin's Werken einem Humor, der zuweilen einen witzigen oder boshaften Anflug annimmt. So soll die Messe über *La sol fa re mi* eine Anspielung des Tenors auf eine nicht gehaltene Zusage („*Lasci fare mi*“) bedeuten; ähnlich war die Motette „*Memor est verbi tui*“ bestimmt, Ludwig XII. an ein Josquin gegebenes Versprechen zu mahnen. So componirt Josquin für diesen König, der, obwohl stimmlos, gerne mitsingen möchte, ein Stück, in welchem ihm nur ein einziger sich wiederholender Ton zufällt. Auch witzige Spielereien äusserlicher Art liebt Josquin; in der Messe *di dadi* (des dez) z. B. sind am Rande jedes Satzes zwei Fingerhüte gezeichnet, welche durch die Anzahl und Anordnung der aufgetragenen Punkte die Proportionen der Mensur für die einzelnen Stimmen andeuten. — Werden solche witzige Züge von den Schrift-

stellern des 16. Jahrh. gerne angeführt, so ermangeln sie denn auch nicht, die grossen Vorzüge des genialen Tonsetzers in das rechte Licht zu stellen. Glarean tadelt nur, dass Josquin mit den Kirchentonarten zu frei verfare. Uebereinstimmend berichten die Zeitgenossen von dem weit verbreiteten Ansehen Josquin's. Dieser Ruhm erscheint auch uns gerechtfertigt. Mit den Vorgängern verglichen, machen Josquin's Werke einen reineren Kunsteindruck.

Der Schule Ockenheim's gehören noch folgende bedeutende Tonsetzer, Zeitgenossen Josquin's, an:

Pierre de la Rue (Petrus Platensis), ein Meister, dem man kraftvollen Ernst und Tiefe nachrühmt. In den Niederlanden geboren, scheint er diese nicht verlassen zu haben. Er war Capellsänger am Hofe von Burgund, zugleich Priester. Von der Gouvernante der Niederlande, Margaretha von Oesterreich, wurde er hochgeehrt. 1510 verschwinden die Nachrichten über ihn. — Die Werke de la Rue's bestehen meist in Messen, deren bekannte Anzahl 36 ist. Die Messen befinden sich handschriftlich, u. zw. in prächtig ausgestatteten Bänden, in der k. Bibliothek in Brüssel, in der Ambraser-Sammlung und der Hofbibliothek in Wien, einige auch in München und in Rom. Petrucci druckte 1503 (1513) einen Band mit fünf Messen von de la Rue. Andere Drucke folgten. Berühmt sind seine Lamentationen, 1549 in Nürnberg gedruckt. Bei Pierre de la Rue finden sich neben künstlichen, auch feierlich-einfache und wohlklingende Stücke, welche dem späteren Palestrina-Styl verwandt erscheinen.

Pierre de la
Rue.

Anton Brumel, aus dem französischen Flandern, war namentlich in Italien angesehen. Weniger durch den künstlichen Tonsatz, als durch den leichten, natürlichen Gang der Stimmen und edel-harmonischen Ausdruck, zeichnet sich dieser Tonsetzer aus. Mehrere seiner Messen sind in Drucken des 16. Jahrh. enthalten, wie in Petrucci 1503 und 1508, ebenso Motetten (Psalmen und Mariengesänge) und einige Chansons. Schön sind (nach Ambros) die weltlichen Lieder in den Canti cento cinquanta und die Messe De dringhs.

Brumel.

Alexander Agricola, in den Niederlanden geboren, brachte einen Theil seines Lebens in Spanien zu, wo er 1526 oder 1527, und zwar in Valladolid, starb. Ein Buch mit fünf Messen von ihm ist bei Petrucci 1504 gedruckt, ferner einige Motetten und Chansons. Ambros rühmt besonders eine Messe Je ne demande.

Agricola.

Gaspar (Caspar von Weerbeke), geboren zu Audenarde um 1440, trat unter Sixtus IV. in die päpstliche Capelle; 1490 kehrte er in seine Vaterstadt zurück. Von seinen Werken finden sich bei Petrucci ein Band mit fünf Messen, 1509 (darunter „O Venus bauth“, d. i. beauté), Motetten, Lamentationen. Ambros, der den Styl Gaspar's als einfach gediegen bezeichnet, hebt besonders die Marien-Motetten als stimmungsvoll hervor.

Gaspar.

Loyset (Louis) Compère, 1518 als Canonicus in St. Quentin gestorben, hat nicht viele Werke hinterlassen. Petrucci hat Motetten

Compère.

und weltliche Lieder von ihm. Handschriftlich befinden sich Lieder dieses Tonsetzers in Florenz und Dijon, Messen in der päpstlichen Capelle und in der Ambraser-Sammlung in Wien. Ambros charakterisirt seine Musik als sanft-schwärmerisch, seinen Tonsatz als massvoll, und nennt seine Motetten *Crux triumphans* und *Da pacem* (beide in Petrucci) mit Auszeichnung.

Von den zahlreichen übrigen Tonsetzern der niederländischen Schule des 15. und der ersten Hälfte des 16. Jahrh. sind noch hervorzuheben:

- Ghiselin. Joh. Ghiselin (Messen, Motetten und Lieder in Petrucci); de
de Orto. Orto (Dujardin), ebenfalls in Petrucci mit Messen, Lamentationen und
Japart. Liedern vertreten; Joh. Japart, dessen Lieder (bei Petrucci) sich
durch besonders künstliche Züge bemerkbar machen; mehrere Ton-
Févin. setzer, welche den Namen *Lupus* oder *Lupi* tragen; Anton Févin,
ein bedeutender Meister, der 1516 sehr jung starb, von dem Messen
und Anderes bei Petrucci, ferner in Nürnberg und Paris gedruckt
Carpentras. sind; Eleazar Genet (Carpentras), ein Franzose, der in der päpst-
lichen Capelle unter Leo X. angestellt und von diesem 1518 mit der
Bischofswürde bekleidet wurde, war ein Tonsetzer von strengem, herben
Ernst. Eine Sammlung seiner Werke mit Messen, Hymnen, Lamen-
Mouton. tationen, wurde in Avignon gedruckt; Joh. Mouton, wahrscheinlich
Franzose, Schüler Josquin's, den er um ein Jahr überlebte (gestorben
1522), erinnert häufig an den Styl seines Meisters; seine bedeutendsten
Werke sind Motetten bei Petrucci u. s. w.

Von de Orto befinden sich handschr. Messen im päpstl. Archiv und in der Wiener Hofbibl., von Févin Messen in der Ambraser-Sammlung in Wien, von Carpentras die Sammlung von Avignon in der Wiener Hofbibl., von Mouton handschr. Messen im päpstl. Archiv.

Die hervorragendsten niederländischen Tonsetzer nach Josquin waren: Gombert, Clemens non Papa, Willaert, Arcadelt, welche alle noch vorwiegend der ersten Hälfte des 16. Jahrh. angehören; ihnen folgt dann, die Reihe der niederländischen Meister beschliessend und krönend, Orlando Lassus.

- Gombert. Nicolas Gombert, geboren in Brügge, war ein unmittelbarer Schüler Josquin's. Um 1530 trat er in die Capelle Carl V. in Madrid; 1556 lebte Gombert noch. Die Werke dieses Meisters sind sehr zahlreich. Vorherrschend an Zahl und Gehalt sind seine Motetten. Mehrere Bücher derselben sind in Venedig bei Gardano 1540 u. s. w. gedruckt und in vielen Sammlungen des 16. Jahrh. aufgenommen. Französische und flandrische Lieder von ihm hat Susato in Antwerpen 1544 herausgegeben. Gombert's Musik imponirt ebenso durch kunstvolle Arbeit als auch durch einfach-erhabenen Ausdruck. Von ersterer gibt unter Anderem die Motette „*Diversi diverse orant*“ Zeugnis, in welcher vier Stimmen vier verschiedene Kirchengesänge gleichzeitig singen, letzterer findet sich in der von Ambros bewunderten Marien-Motette *Vita dulcedo* und in den Psalmen, dann in dem von Fétis

gerühmten Pater noster. Auch Anmuth und Humor fehlen diesem Meister nicht; sie leuchten aus manchen Chansons hervor, wie aus „le berger et la bergère“ (bei Susato), aus dem „Chant des oiseaux“, einer jener Tonmalereien, wie sie damals beliebt waren.

Jacob Clemens non Papa (der Beiname „non Papa“ gilt als scherzweise Unterscheidung von dem gleichzeitigen Papst Clemens VII.), wahrscheinlich geistlichen Standes, gehörte der Capelle Carl V. in Wien oder Brüssel an. Er mag gegen 1560 gestorben sein. Clemens non Papa war ein Tonsetzer von ausserordentlicher Fruchtbarkeit. Von seinen zahllosen Motetten zu 4 bis 7 Stimmen sind allein 92 in 6 Büchern bei Phalesius und 66 in Nürnberg gedruckt. Seine Messen erschienen bei Phalesius. Zahlreich sind auch seine weltlichen Lieder: Flämische Lieder zu drei Stimmen mit unterlegten Psalmentexten in den Souter Liedekens bei Susato 1556, ferner französische Chansons bei Phalesius 1569. Reiner Styl, schöne Stimmführung, harmonischer Reichthum, kunstvoller Satz bei edler, massvoller Haltung, zeichnen diesen Meister aus. In seinen kirchlichen, wie in den weltlichen Stücken erscheint er gleich bedeutend. In den ersteren, insbesondere in mehreren seiner Motetten, nähert er sich dem Styl Palestrina's. Die letzteren sind voll Anmuth und Grazie; Ambros erklärt einige der französischen Chansons, wie „Entre vous filles de quinze ans“, „La belle marguerite“ u. s. w., als das Feinste dieser Gattung.

Clemens non
Papa.

Von Clem. non Papa besitzt die Wiener Hofbibl. die bei Phalesius gedruckten Messen, die k. Bibl. in München die Sammlung von 92 Motetten, die Bibl. zu Wolfenbüttel die Souter Liedekens.

Wichtiger als die beiden vorgenannten Meister, nicht als Tonsetzer, sondern in seiner historischen Bedeutung, ist Willaert. Er betrat neue Bahnen, und wichtige Fortschritte knüpfen an seine Erscheinung an. Epochemachend ist er auch als Stifter der venetianischen Schule. — Adrian Willaert (Vuigliart) ist 1490, vielleicht schon 1480 geboren. Als sein Geburtsort wird Brügge, nach neueren Forschungen aber Roulers in Belgien, genannt. Willaert kam in seiner Jugend nach Paris, um die Rechtswissenschaft zu studiren; bald aber verliess er die Studien und widmete sich ganz der Musik. Mouton ward sein Lehrer. 1516 wendete er sich nach Rom, wo er jedoch nicht festen Fuss zu fassen vermochte. Es wird erzählt, dass er daselbst eine seiner Motetten unter Josquin's Namen von der päpstlichen Capelle aufführen hörte; als nun Willaert das Werk für das seine erklärte, wurde es von den Sängern sofort bei Seite gelegt. (Es ist die Motette Verbum bonum, enthalten in Petrucci's Motetti de Corona). Willaert lebte dann einige Zeit in Ferrara und später in Diensten Ludwig II., Königs von Ungarn. Endlich im Jahre 1527 wurde er nach Venedig als Capellmeister an die Marcuskirche berufen. Die Capelle an S. Marco bildete im 16. Jahrh. nächst der päpstlichen Capelle in Rom die wichtigste Pflegestätte der Kirchenmusik. Die Stelle eines Capellmeisters daselbst war eine der hoch-

Willaert.

Leben.

Venedig.

angesehensten Italiens. Dieser Posten wurde zuerst von de Fossis 1491 eingenommen; ihm folgte Willaert. Seiner Wirksamkeit als Capellmeister und Tonsetzer gesellt sich noch die als Lehrer des Gesanges und des Tonsatzes hinzu. Aus seiner Schule gingen unmittelbar hervor: De Rore (Niederländer), Cost. Porta, Franc. Viola, Zarlino, A. Gabrieli, sämmtlich Italiener; ihnen folgten die anderen Meister der venetianischen Schule. In Venedig blieb Willaert bis an sein Lebensende. Er war verheirathet, vermuthlich mit einer Niederländerin. Zweimal noch besuchte Willaert die Stadt Brügge und bis in sein hohes Alter verliess ihn die Sehnsucht nach dem Vaterlande nicht. Er starb in Venedig 1562. (Ein kleines, gemaltes Bildniss dieses Meisters befindet sich in der Ambraser-Sammlung in Wien.)

Bedeutung.

Die fortschrittliche Bedeutung Willaert's erstreckt sich auf verschiedene Gebiete. Er bereicherte die polyphone Setzart durch die Mehrchörigkeit; meist sind es zwei Chöre, welche im Wechselgesang einander antworten, auch am Schlusse sich vereinigen. Die Aufstellung der Chöre auf den verschiedenen Chorgalerien der Marcuskirche erhöhte die Wirkung dieses Wechselgesanges. — Eine neue, im Aufblühen begriffene Kunstform war es, welche durch Willaert erst ihre Bedeutung erhielt, das Madrigal. Dieses, eine weltliche Chorform, trat bald der Motette epochemachend gegenüber. Verwandter Art, aber tiefer stehend, waren die Villote, Vilanelle und Canzon alla Napoletana, volksthümliche mehrstimmige Lieder. — Endlich wird Willaert noch mit den Anfängen der selbständigen Instrumentalmusik in Verbindung gebracht. Zwar sind seine für Orgel und Instrumente bestimmten Stücke ungemein steif, doch gehören sie zu den Erstlingsarbeiten dieser Gattung und nehmen als solche unser Interesse in Anspruch.

Werke.

Zahlreiche Werke von Willaert sind in Drucken des 16. Jahrh. veröffentlicht worden. Motetten zu 4, 5 und 6 Stimmen, Psalmen für zwei Chöre zu 4 und 5 Stimmen, dann seine Instrumentalstücke, sind in Venedig bei Gardano gedruckt. Von seinen Messen hat sich fast nichts erhalten. Seine Madrigale zu 5 Stimmen, sowie seine vierstimmigen Canzon villanesche, sind in Venedig bei Scotto erschienen. Andere Madrigale kommen in Willaert's Werk „Musica nova“ vor. (Die Wiener Hofbibliothek bewahrt viele gedruckte, nebst handschriftlichen Werken Willaert's). Während die Motetten und Psalmen, echt niederländischer Art, vorwiegend den gelehrten Tonsetzer verrathen, sind es die Madrigale, welche durch die Neuheit ihrer Form, wie auch durch anmuthige Züge ein wichtigeres Interesse erregen.

Cyprian de Rore.

Willaert's Schüler und Amtsnachfolger bei S. Marco war Cyprian de Rore, geboren in Mecheln (oder in Antwerpen) 1516. Zuerst am Hofe zu Ferrara angestellt, wurde er 1563 zum Capellmeister der Marcuskirche ernannt, in welcher Stellung er jedoch nur kurze Zeit verblieb. Schon 1564 ging de Rore in gleicher Eigenschaft nach Parma, wo er 1565 starb und in der dortigen Domkirche begraben

wurde. Cyprian de Rore stand als Tonsetzer bei seinen Zeitgenossen in hohem Ansehen. Er hinterliess achtstimmige Wechselchöre, Motetten, Messen, namentlich viele Madrigale. In seinen Kirchenstücken gediegen, ist er in seinen Madrigalen reich an originellen Zügen. De Rore erscheint als einer der Ersten, die von der Chromatik ausgedehnteren Gebrauch gemacht haben. Bei ihm finden sich häufig Modulationen in entferntere Tonarten, in deren Gefolge auch zahlreichere Versetzungszeichen vorkommen. In einem seiner Madrigale ist auch das Thema selbst auf die chromatische Tonfolge gegründet. Eine Sammlung fünfstimmiger Madrigale trägt den Titel *Madrigali cromatici*; sie ist zuerst 1544 bei Gardano veröffentlicht und dann, wie auch seine anderen Werke, in mehrfachen Auflagen erschienen.

Madrigale.

Werke von de Rore, besonders Madrigale, finden sich in den Bibliotheken zu Bologna, Wien, München (ein Prachtband mit vier- und achtstimmigen Motetten, ausserdem ein gemaltes Bild de Rore's) u. s. w.

Jacob Arcadelt (Archadelt), einer der edelsten, zugleich fruchtbarsten Meister hatte seine Hauptwirksamkeit in Rom. In den Niederlanden geboren, wendete er sich 1536 nach Italien, wurde in Rom zuerst Singmeister der Knaben zu St. Peter, dann Mitglied der päpstlichen Capelle, in welcher er von 1540 bis gegen 1550 verblieb. Dann trat er in die Dienste des Cardinals von Lothringen in Paris, wo er auch vermuthlich starb. Nebst Messen, Lamentationen, zahlreichen Motetten, sind von Arcadelt mehrere Bücher Madrigale gedruckt worden; das erste derselben, 1538, erlebte zahlreiche Auflagen. Der Tonsatz Arcadelt's war bei aller Durchbildung einfach (wie denn überhaupt die Wendung zum Einfachen in der Zeit lag), der Ausdruck seiner Musik ernst und kraftvoll, in den Madrigalen auch weich und anmuthig. Gerühmt werden im Einzelnen ein achtstimmiges Pater noster und das Madrigal „Il bianco e dolce cigno“.

Arcadelt.

Drucke von Werken Arcadelt's findet man in den Bibliotheken zu Venedig, München u. s. w.

Auf eine Erklärung des Wortes Madrigal muss man vorderhand verzichten. Die Ableitung desselben wurde in verschiedener Weise, jedoch mit zweifelhaftem Erfolge versucht. Die Existenz des Madrigals vor dem 16. Jahrh. ist erwiesen, zur Erscheinung kommt es aber erst in den Musikdrucken seit 1530. Von da an erhebt es sich zu einer Kunstform wichtiger und allgemeiner Bedeutung. Das Madrigal schliesst sich an die ihm vorangehende italienische Frottola an, übertrifft diese aber an kunstgemässer Setzart und vornehmer Haltung. Auch das Madrigal entstammt dem Boden Italiens. Das Madrigal ist vor Allem eine besondere Art von Kunstpoesie; ein meist kurzes Liebesgedicht edlen Ausdrucks, in eleganter Form, zuweilen auch komischen Inhaltes. Die musikalische Composition schliesst sich den Worten an, welche verstanden werden sollen, und deren Ausdruck wiederzugeben sie anstrebt. Der mehrstimmige Tonsatz ist frei erfunden und hat weder ein kirchliches Motiv noch eine Volksweise zur Grundstimme. Der meist einfache Contrapunkt ist nur zuweilen von freien Imitationen durchzogen. Die Stimmenzahl wechselt zwischen 3—8, am häufigsten sind die fünfstimmigen Madrigale. Auch diese Kunstform steht noch innerhalb der alten Tonarten, die jedoch in ihrer Strenge gemildert und von der Chromatik durchbrochen erscheinen. Aus dem

Das Madrigal.

Ursprung.

Poesie.

Tonsatz.

Madrigalstyl.

polyphonen Stimmenbau tritt oft schon die Melodie anmuthig hervor, auch der Rhythmus ist mannigfaltiger als in der künstlichen, fugirten Musik. In der Stimmführung lassen sich oft feine Züge beobachten. Das Streben nach Charakteristik ist überall bemerkbar, es führt hie und da bis zu überraschenden, auch bizarren Einfällen. So erscheint der Madrigalstyl als ein eigenartiger, der dem künstlichen Styl der Motette gegenübertritt, zugleich aber auch auf denselben Einfluss gewinnt. Das Madrigal ist vorherrschend weltlichen Inhaltes, es kommen jedoch auch geistliche Texte (namentlich Poesien an die h. Jungfrau) vor. Gleich anderen Vocalformen wurde auch das Madrigal auf Instrumenten übertragen und gespielt. Im 16. Jahrh. fand endlich das Madrigal noch eine besondere Verwendung im weltlichen Schauspiele, zu dessen Musik es den Hauptantheil beitrug.

Tonsetzer.

Die bedeutendsten Tonsetzer des 16. Jahrh. schufen auch in der Kunstform des Madrigals, wie die Niederländer Willaert, de Rore, Arcadelt, Verdelot, Lassus, die Italiener Cost. Festa, Palestrina, Anerio, Or. Vecchi und die speciell in diesem Fache berühmten Luca Marenzio und Principe di Venosa, zahlreicher anderer Tonsetzer nicht zu gedenken. Ihnen schliesst sich zunächst im 17. Jahrh. Monteverde an und diesem folgt noch eine lange Reihe von Madrigalisten. Die eigentliche Blüthezeit des Madrigals ist jene von Mitte des 16. bis Mitte des 17. Jahrh. Tausende von Madrigalen wurden da producirt und gedruckt; sie dienten den vornehmeren Kreisen als edle Unterhaltung und bildeten die herrschende Kammermusik der Zeit. Ganz Italien durchdringend, verbreitete sich das Madrigal auch nach anderen Ländern. In Frankreich und Deutschland fand es weniger Aufnahme, dagegen wurde es in England vom Ende des 16. Jahrh. an heimisch und nahm dort einen echt nationalen Charakter an. Von Mitte des 17. Jahrh. lösen andere Formen der Kammermusik, namentlich die Kammercantate, das Madrigal in seiner Herrschaft und Beliebtheit ab.

Verbreitung.

Villote,
Villanelle,
Canzon alla
Napoletana.

Weniger edel und fein als das Madrigal und in niedrigerem Sinne populär waren die Villote, Vilanelle und Canzon alla Napoletana. Auch diese waren Kunstdichtungen derberen oder frivoleren Inhaltes, zuweilen im Volksdialekt. Der Tonsatz ist der contrapunktische, und so kann von eigentlicher Volksmusik auch hier nicht die Rede sein. Auch diese Gattung von Liedern, welche noch unter speciellen Bezeichnungen, wie Ballate (Tanzlieder), Barcajuole (Schifferlieder), dann den beliebten sogenannten fa—la's (auf diese stets wiederkehrenden zwei Silben gesungen), vorkommt, wurde massenhaft erzeugt und mit Vorliebe gepflegt.

Weitere
niederländische
Tonsetzer.

Von den Componisten der niederländischen Schule, welche vorwiegend der ersten Hälfte des 16. Jahrh. angehören, sind schliesslich noch einige hervorzuheben.

Verdelot.

Richafort, Schüler Josquin's, Capellmeister in Brügge um 1540; Benedict Ducis (Hertoghs), der unter Henry VIII. von England (der selbst ein geschickter Tonsetzer war), wirkte, auch Componist deutscher Lieder. In der Gattung des Madrigals steht Philipp Verdelot als einer der frühesten und bedeutendsten Meister neben Willaert und Arcadelt; seine Madrigale sind 1541 gedruckt. Der Capelle Carl V. gehörten an: Cornelius Canis (de Hondt) aus Antwerpen, 1549 Capellmeister in Madrid, dann dessen Nachfolger Thomas Crequillon, von dem zahlreiche Werke erhalten sind, endlich Jaques Vaet, Capellsänger in Wien, ein bedeutender Tonsetzer, dessen achtstimmiges Te Deum von Ambros als sein Hauptwerk erklärt wird. —

Vaet.

Merkwürdig ist Clement Jannequin durch die darstellende Richtung in seinen Motetten und Chansons. Seine Stücke dieser Art betiteln sich: *Le caquet des femmes, chant des oiseaux, la bataille ou la défaite des Suisses à Marignan, la chasse au cerf, les cris de Paris* u. s. w. Diese Tonmalereien wurden ohne Hilfe von Instrumenten nur durch Menschenstimmen ausgeführt. — Franzosen waren auch die Tonsetzer Jean Courtois, Claude Sermisy, Maillard, Certon. Historisch wichtig ist Claude Goudimel, auch als Componist bedeutend. Gegen 1510 in der Franche-Comté geboren, gründete er um 1540 in Rom eine Schule, aus welcher vor Allem Palestrina, dann Animuccia und Nanini hervorgingen. Später lebte Goudimel in Paris, trat zum reformirten Glauben über und wurde in Lyon 1572 als Hugenott ermordet. Er schrieb Motetten, Oden u. s. w. Ausserdem setzte er die Psalmen mit den Melodien der französischen Uebersetzung von Marot und Bèze zu vier Stimmen; sie sind bei le Roy und Ballard 1565 gedruckt. Diese Bearbeitung, im einfachen Contrapunkt gehalten, erlangte auch Aufnahme und grosse Verbreitung in der deutschen protestantischen Kirche. — Der niederländischen Schule ist auch der Portugiese Damian Goes (1501—1560) beizuzählen; Edelmann und Diplomat, der als solcher viele Reisen gemacht, zeichnete er sich als gelehrter Historiker und Tonsetzer aus.

Jannequin.

Goudimel.

Von den bisher genannten niederländischen Meistern sind Tonstücke enthalten:

Neuere Veröffentlichungen und Ausgaben.

In den neueren geschichtlichen Werken von:

Burney, *History of music 1776—1789* (Ockenheim — dreist. Canon, Josquin, de la Rue, Fevin u. s. w.); Hawkins, *Hist. of music 1776* (Ockenheim, Josquin, Mouton, Goes u. s. w.); Forkel, *Gesch. d. Musik 1788, 1801* (Ockenheim, Hobrecht, Josquin — 24stimm. Psalm, de la Rue u. s. w.); Kiesewetter, *Die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst 1829* (Busnoys, Ockenheim, Hobrecht, de la Rue u. s. w.); dess. *Schicksale und Besch. des weltl. Gesangs 1842* (Dufay, Binchois u. s. w.); dess. *Gesch. d. Musik 1846* (Dufay — Bruchstücke aus Messen u. Chansons, Binchois, Eloy, Faugues u. s. w.); H. Beller mann, *Die Mensuralnoten des 15. u. 16. Jahrh. 1858* (Dufay, Ockenheim, Ghiselin); Ambros, *Gesch. d. Musik, 2. Band 1864* (Dufay, Binchois, Faugues, Dunstable); Reissmann, *Gesch. d. Musik, 1863* (Hobrecht, Josquin u. s. w.)

In neueren Sammlungen und Ausgaben (in Partitur und moderner Notation), von:

Fr. Commer, *Collectio operum musicorum batavorum, 12 Bände, 1840—1857*, enthält von den bisher genannten Componisten: Josquin (Vieles), Lupi, Mouton, Richafort, Gombert (auch le chant des oiseaux), Canis, Crequillon, Clemens non Papa (42 Motetten), Vaet (Vieles), Jannequin (*La bataille* u. s. w.), Claudin, Certon, Willaert, de Rore, Arcadelt (*Pater noster*) u. s. w.

R. J. van Maldeghem, *Trésor musical, Collection de musique sacrée et profane des anciens Maitres belges. In Lieferungen, von 1865 angefangen, circa 340 Nummern*: Josquin (*Ave Maria, Stabat mater, Requiem, Déploration de Ockenheim*), Gombert, Crequillon, Brumel, Agricola, Clemens non Papa, Goudimel, Willaert, de Rore, Arcadelt, Verdelot.

Otto Kade, *Beispielsammlung zum 3. Band von Ambros' Gesch. d. Musik, 62 Stücke, 1882*: Ockenheim (aus der Messe *cujusvis toni* u. s. w.), Hobrecht, Josquin (*Stabat mater, M. pange lingua, Adieu mes amours* u. s. w.),

Pierre de la Rue, Brumel, Agricola, Gaspar (Virgo Maria), Compère, Ghiselin, de Orto, Févin, Carpentras, Gombert (Ave regina), Ben. Ducis (vierstimmige deutsche geistliche Lieder), Willaert (Pater noster).

Publicationen der Ges. für Musikforschung, 6. Band, 1877: Josquin (Sammlung ausgew. Compositionen, Messen, Motetten u. s. w., in Partitur und Clavierauszug). Herausgegeben von Fr. Commer.

Publicationen der holländ. Ges. zur Beförderung der Tonkunst, 9. Band, 1880: Obrecht — Messe Fortuna desperata. Herausgegeben von Rob. Eitner.

Ausserdem in den Sammlungen und Ausgaben von: Choron (Stabat mater von Josquin), Rochlitz (Dufay, Ockenheim u. s. w.), Prince de la Moskowa 1843 (Jannequin, Arcadelt), Jul. Maier 1845 (für Männerchor bearbeitete Kirchenwerke, Josquin u. s. w.), Proske, Musica divina 1853 (Clem. non Papa), Ruggenbach, Ausgew. Psalmen mit den Tonsätzen Claude Goudimel's 1868, Tucher, Schatz des evang. Kirchengesangs (Goudimel) u. s. w.

Italien.

Die niederländische Musik und niederländische Musiker beherrschten Italien während des 15. und bis zur Mitte des 16. Jahrh. Während die Poesie und die bildenden Künste in Italien bereits in vollster Blüthe standen (Dante und Petrarca gehören schon dem 13. und 14. Jahrh. an, dem 15. und der ersten Hälfte des 16. Jahrh. Bramante, Rafael, Coreggio, Michel Angelo), kann von einer einheimischen musikalischen Kunst Italiens in dieser Zeitepoche kaum die Rede sein. Nur vereinzelte Nachrichten und musikalische Arbeiten sind aus derselben bekannt geworden.

14. Jahrh.

Aus dem 14. Jahrh. wird Francesco Landino genannt. In Florenz geboren, seit seiner Kindheit erblindet, wurde er 1364 in Venedig als Dichter und Musiker mit dem Lorbeer gekrönt. Landino wird als einer der frühesten Organisten erwähnt. Einige Proben seines Tonsatzes, welche sich in Manuscripten zu Florenz und Paris erhalten haben, gehören zu den unbeholfensten Anfängen contrapunktischer Kunst.

15. Jahrh.

Im 15. Jahrh. wird Antonio Squarcialupi in Florenz als Organist gerühmt; von seinen Werken ist nichts vorhanden. In Handschriften aus diesem Jahrh. in Florenz, Bologna und Modena findet man zwischen niederländischen Tonsetzern auch einzelne italienische Namen.

Frottole.

Ganz dem italienischen Boden entstammen die Frottole. Diese waren mehrstimmige Gesänge im einfachen Contrapunkt, frei erfunden, mit wesentlicher Bedeutung des Textes. Die Stoffe sind weltlich, theils ernster, theils scherzhafter Art. Der Contrapunkt ist meist hart und ungeschickt, nur selten angenehmer und wohlklingender. In der Form ist eine gewisse Symmetrie zu beobachten. Jedenfalls scheint in diesen Stücken die Poesie als die Hauptsache angesehen worden zu sein. In diesem Hervortreten der Worte, welches auch für das Madrigal bezeichnend ist, liegt ein unterscheidender Grundzug dieser italienischen Kunstgattungen gegenüber der niederländischen Musik. Die reichste Sammlung von Frottolen ist die bei Petrucci in 9 Bänden 1504, 1505 und 1508 gedruckte; sie enthält gegen 600 Nummern, meist

Sammlung bei
Petrucci.

von italienischen Componisten. Mit der grössten Anzahl von Stücken sind vertreten: Marco Cara, Barth. Tromboncinus, Georg della Porta, Cesena u. s. w. Auch einige Niederländer, wie Compère, erscheinen darunter. Neben den Frottole kommen noch bei Petrucci ähnliche Stücke mit den Bezeichnungen Ode, Sonetti, Capitoli u. s. w. vor. Der Frottola folgt einerseits das vornehmere Madrigal, andererseits die populäre Villote. Zugleich verschwindet die Frottola vom Schauplatz.

Zwei Städte sind es, welche im Vordergrunde der musikalischen Kunst Italiens stehen: Rom und Venedig.

In Rom bildete die päpstliche Capelle die altehrwürdige Heimstätte der Kirchenmusik. Seit der Rückkehr der Päpste von Avignon war die päpstliche Capelle durch Ausländer bevölkert; Franzosen, Niederländer, Spanier waren unter ihren Mitgliedern. Die Zahl derselben wurde von Sixtus IV. (1471—1484), dem Erbauer der Sixtinischen Capelle, auf 24 vermehrt. Aus dieser Zeit stammen auch die ältesten contrapunktischen Werke, welche das Archiv der päpstlichen Capelle noch bewahrt. Bei der Plünderung Roms durch die Franzosen 1527 ging wahrscheinlich auch Vieles von den Musikschätzen Roms verloren. Eine zweite Sängercapelle zu St. Peter, die Capella Giulia, wurde errichtet, um als Vorbereitung für die päpstliche Capelle zu dienen. Die Sänger waren vorerst Geistliche; unter Paul III. (1513—1534) kamen auch Weltliche hinzu. Die Sopranstimmen wurden durch Knaben ausgeführt. Von Mitte des 15. Jahrh. traten in der päpstlichen Capelle natürliche männliche Soprane, meist Spanier, in Wirksamkeit. Erst vom Anfang des 17. Jahrh. aber tauchen die künstlichen männlichen Sopransänger auf. Der päpstlichen Capelle gehörte auch der erste italienische Tonsetzer von Bedeutung an: Costanzo Festa. Er kam 1517 in diese Capelle. Seine Werke bestehen in Motetten, Madrigalen, Lamentationen u. s. w.; sie befinden sich grösstentheils handschriftlich in dem Archiv der päpstlichen Capelle. Gedruckt sind: In Petrucci's Motetti de la Corona eine sechsstimmige Motette, andere Motetten, Madrigale u. s. w. in Venedig. Berühmt ist sein Tedeum, welches noch jetzt in Rom bei feierlichen Gelegenheiten gesungen wird. Der einfach-erhabene Ausdruck seiner Werke wird als Vorbereitung des Palestrina-Styles betrachtet. Festa starb 1545. — Ein anderer bedeutender Vorläufer Palestrina's in Rom war der Spanier Christoforo Morales, einer der grössten Meister der Kirchenmusik. In Sevilla geboren, kam er gegen 1540 nach Rom und trat unter Paul III. in die päpstliche Capelle. Seine Messen, denen ein strenger Zug eigen ist, seine Motetten und Magnificat, wurden mehrfach gedruckt. Die berühmte Motette Lamentabatur Jacob erhielt sich noch lange in den Aufführungen der päpstlichen Capelle.

Venedig besass in seiner Marcuskirche einen glänzenden Mittelpunkt der musikalischen Kunst. Vor der Zeit Willaert's hatte

Rom.
Päpstl. Capelle.

Sänger.

Cost. Festa.

Morales.

Venedig.
Marcuskirche.

Organisten. diese Kunst keine erhebliche Stufe erreicht. Einzelne Organisten werden schon aus dem 14. Jahrh. genannt, wie Mistro Zucchetto, 15. Jahrh. 1318 erwähnt, Franceso da Pesaro; aus dem 15. Jahrh. sind Bernardino 1419, dann Bernhard der Deutsche, welchem man die Einführung des Orgelpedals zuschreibt, zu erwähnen. Die 1490 für die Marcuskirche erbauten zwei Orgeln sind nicht mehr vorhanden. Zu derselben Zeit besass diese Kirche auch schon eine geübte Sängercapelle nebst einem Knabenchor. Aus dem 15. Jahrh. haben wir auch Nachrichten über eine Anzahl von der Stadt Venedig bei besonderen Gelegenheiten veranstalteten Festmusiken und Cantaten. Einige derselben sind in einem Codex der Bibliothek zu Bologna erhalten. Der Text ist lateinisch, Notirung und Tonsatz die der älteren niederländischen Schule. Auch das Instrumentenspiel wurde schon im 15. Jahrh. in Venedig gepflegt. Insbesondere war die Laute als das Instrument vornehmer Dilettanten beliebt. Von Lautenisten werden genannt die Venetianer Marco d'Aquila, Dom. Bianchini, Zuan Maria (auch 1504—1507 Organist bei St. Marco) u. s. w.

Ferrara.
Bologna.
Florenz.

Aus dem übrigen Italien treten bis zur Mitte des 16. Jahrh. nur noch einige Städte Oberitaliens, wie Ferrara, Bologna, Florenz musikalisch hervor. Der ersteren Stadt gehören Jan Geró, niederländischer Abkunft, dann Alfonso della Viola an; von diesem sind Madrigale in Ferrara 1539 gedruckt worden, auch setzte er die Musik zu dramatischen Vorstellungen am Hofe (wie zu Orbeche von Cinthio 1541). Bologna war von jeher vorzugsweise die Stadt der musikalischen Gelehrsamkeit. In Florenz wurde am Hofe Cosmus I. von Medicis die Musik gepflegt; hier wirkte u. A. Francesco Corteccia als Capellmeister.

Neuere Veröffentlichungen.

Von Proben der musikalischen Kunst Italiens bis zur Mitte des 16. Jahrh. sind in neueren Werken und Ausgaben enthalten:

Franc. Landino, Chanson in Kiesewetter's Gesch. d. M.; Frottole in Kiesewetter's Niederländer (ein Stück von Cara und eines von Tromboncino) in Ambros' Gesch. d. M. (Tromboncino); von Festa: 1 Madrigal und 1 Motette in Burney, das Te Deum und eine Motette in Musica sacra, herausg. von Bote & Bock; von Morales: Messensätze in Rochlitz und Becker, Motetten in Eslava's Lira sacro-hispana, Madrid 1869, die Motette Lamentabatur Jacob in der Musica sacra und einzeln bei Schlesinger in Berlin, ein Magnificat in Proske's Musica divina.

Erst gegen Mitte des 16. Jahrh. tritt Italien in den Vordergrund der musikgeschichtlichen Entwicklung.

Deutschland.

15. Jahrh.

In Deutschland, wo schon im 14. Jahrh. das nationale Volkslied in voller Blüthe stand, fand auch die mehrstimmige Kunst eine frühzeitige Pflege. Leider sind die aus dem 15. Jahrh. erhaltenen Proben derselben viel zu spärlich, um ein sicheres Urtheil zu gestatten. Die interessantesten derselben finden sich in dem früher angeführten Locheimer Liederbuch, einer Handschrift aus der Mitte des 15. Jahrh.

Das
mehrstimmige
deutsche Lied.

Die Blüthezeit des mehrstimmigen deutschen Liedes ist die erste Hälfte des 16. Jahrh. Reichlicher fliessen auch die

Quellen in den gedruckten Sammelwerken aus dieser Zeit, in welchen sich ein Schatz von Liedern und Liederbearbeitungen erschliesst. Zahlreiche deutsche Volksweisen, neben ihnen selbsterfundene Melodien der Tonsetzer, sind hier in mehrstimmiger Ausgestaltung bewahrt. Stehen auch diese Producte deutscher Kunst unter dem Einflusse der niederländischen, der in der Verlegung der Melodie in den Tenor und im contrapunktischen Tonsatz sich kundgibt, so durchweht sie doch ein eigenthümlich nationaler Grundzug: Jene Kraft und Gemüthstiefe, welche in der deutschen Volksweise wurzeln und fortan auch der deutschen Kunst zueigen bleiben.

Die wichtigsten dieser Sammelwerke sind: Erhard Oeglin's (Buchdrucker in Augsburg) Sammlung altdeutscher Kirchenlieder in vierst. Bearbeitung, 1512; Peter Schöffler (Buchdrucker in Mainz), Liedersammlung, 1513; Joh. Ott, 121 neue Lieder, „von Berühmten dieser Kunst gesetzt (lustig zu singen und auf allerley Instrument dienstlich“), Nürnberg 1534; von demselben 115 „gute neue Liedlein“, 1544; Heinrich Finck, „Schöne auserlesene Lieder (lustig zu singen und auf Instrument dienstlich“), von verschiedenen Meistern gesetzt, Nürnberg 1536; Georg Forster, „Ein Auszug guter alter und neuer deutscher Liedlein u. s. w. (auf allerlei Instrumenten zu gebrauchen“), 5 Theile, Nürnberg 1539—1556. (Enthält 380 Lieder vieler deutscher Tonsetzer). Sammelwerke.

In diesen Sammelwerken finden sich, neben zahlreichen verschollenen Namen, die bedeutendsten deutschen Tonmeister des 15. und der ersten Hälfte des 16. Jahrh. vertreten. Einer der ältesten derselben ist Heinrich Isaak. Nur sehr wenig ist von seinen Lebensumständen bekannt. Weder Zeit noch Ort seiner Geburt sind sichergestellt. Seine Lebenszeit liegt zwischen 1440 und 1530; es wird vermuthet, dass er aus Prag stamme. Bekannt ist sein Aufenthalt in Italien, wo er sich am Hofe Lorenzo des Prächtigen in Florenz um 1475, gleichzeitig mit Josquin, als Capellmeister, Lehrer und Geschäftsträger Maximilian I. aufhielt. Auch schrieb er dort Carvenalslieder (nicht erhalten), das schöne italienische Lied „La più bella, ne più degna“ und Gesänge zu einem von Lorenzo gedichteten geistlichen Schauspiel (im Besitze der Universität Oxford). Isaak gehörte auch der Capelle Maximilian I. als Mitglied an. — Die Werke Isaak's sind sehr zahlreich; sie bestehen aus Messen, Motetten und deutschen Liedern. Die Messen sind zum Theil gedruckt bei Petrucci 1509 und in verschiedenen Sammlungen des 16. Jahrh. Handschriftlich sind noch Messen und andere Kirchenstücke in München, Brüssel, Halberstadt vorhanden. Motetten findet man ebenfalls in Petrucci, dann in einer von seinem Schüler Ludw. Senfl herausgegebenen Sammlung u. s. w. Die mehrstimmigen deutschen Lieder Isaak's stehen in den Liederbüchern von Ott, Forster. — Die Messen Isaak's schliessen sich ganz dem niederländischen Styl an. Bedeutend sind seine Motetten. Hervorzuheben sind als grosse Werke die Oratio Jeremiae Prophetae (bei Georg Rhau 1538), ferner die Officien über den C. planus (bei Formschneider in Nürnberg 1555). In allen diesen Werken finden sich neben harmonischer Fülle manche Härten. Am Deutsche Tonmeister des 15. und der ersten Hälfte des 16. Jahrh.
H. Isaak.

Werke.

Deutsche
Lieder.

anmuthendsten ist Isaak in seinen deutschen Liedern, von denen manche noch in ursprünglicher Frische prangen. Isaak wird nicht bloß als Setzer, sondern auch als Erfinder von Melodien betrachtet. Am bekanntesten ist sein „Innsbruck ich muss dich lassen“, ein Lied, welches noch in dem protestantischen Choral „Nun ruhen alle Wälder“, in den Grundzügen seiner Melodie fortlebt. Herzinnig ist das Lied „Mein Freud' allein in aller Welt“, schalkhaft „Es hat ein Bauer ein Töchterlein“. Alle diese Melodien sind von Isaak ebenso kunstvoll, als edel contrapunktisch bearbeitet.

Heinrich Finck.

Mahu.

Stoltzer.

Hofheimer.

Musik nach
antiken
Versmassen.

An Isaak reihen sich der Zeit nach zunächst die deutschen Tonsetzer Heinrich Finck, Stephan Mahu, Thomas Stoltzer, Paul Hofheimer, Arnold Bruck, Lorenz Lemlin, Georg Rhau u. A. m. In den Werken dieser Meister tritt das mehrstimmige deutsche Lied in den Vordergrund. Die Messencompositionen verschwinden fast ganz, ihre Stelle nehmen zahlreiche Motetten ein. — Heinrich Finck, der seine musikalische Ausbildung in Polen genoss, war zwischen 1480 und 1506 in Krakau in königlich polnischen Diensten. In seinen Bearbeitungen deutscher Lieder, wie in jenen lateinischer Hymnen zeigt er sich als tüchtiger Meister. Die „schönen auserlesenen Lieder“ 1536 und die Sammlung *Sacrorum hymnorum* von G. Rhau in Wittenberg 1542, enthalten eine Anzahl beider Gattungen. — Mahu, der um 1520, oder schon früher blühte, war Sänger in der Capelle des Reichsverwesers, nachmaligen Kaisers Ferdinand I. Sein bedeutendstes Werk sind die *Lamentationen* zu vier Stimmen (gedruckt in Joanelli's *Nov. Thesaurus musicae*, Venedig 1568), welche in ihrer Einfachheit und wohlklingenden Harmonie dem echten Kirchenstyl angehören. — Stoltzer, geboren um 1490 in Schlesien, war gegen 1520 Capellmeister des Königs Ludwig von Ungarn und starb schon 1526. Von ihm sind 37 Hymnen in der Sammlung von Rhau aufgenommen, dann Psalmen und Lieder bei Ott und Forster. — Paul Hofheimer (Hofhaymer), geboren 1449 (od. 1459) in Radstadt im Salzburgischen, war Hoforganist („Organistenmeister“) Maximilian I. und einer der gerühmtesten Meister seiner Zeit. Von den Zeitgenossen hochgeehrt, vom Kaiser in den Adelstand erhoben, wirkte er in Wien und zog sich in seinen letzten Lebensjahren nach Salzburg zurück, wo er 1537 starb. (Sein Wohnhaus daselbst ist mit einer Gedenktafel bezeichnet.) Als Tonsetzer, wie als Organist und Lautenspieler wird er genannt. Auch bildete er eine Anzahl von Schülern. Wenig hat sich von seinen Werken erhalten und dieses vermag nicht seinen Ruhm zu rechtfertigen. In einer Handschrift der Wiener Hofbibliothek befinden sich auch einige mehrstimmige Lieder Hofheimer's, andere deutsche Lieder sind in Forster enthalten. Eine eigenthümliche Richtung des deutschen Tonsatzes, welche im 16. Jahrh. aufkam, ist auch durch Hofheimer vertreten: Die Musik nach antiken Versmassen. Oden von Horaz, Virgil und anderen alten Autoren wurden strenge nach den langen und kurzen Silben in dem entsprechenden musikalischen Rhythmus

wiedergegeben. Diese von dem gelehrten Conrad Celtès in Ingolstadt angeregte Compositionsart, an sich unfruchtbar, erscheint zum ersten Male durch seinen Schüler Peter Tritonius in einem Werke „Melopoiæ sive harmoniæ“, 1507 bei Oeglin, verwirklicht. Mehrere andere Tonsetzer folgten, vor Allem Hofheimer gemeinschaftlich mit L. Senfl, in der Sammlung *Harmoniae poeticae*, Nürnberg 1539, worin sich vierstimmige Tonsätze zu Horaz'schen und anderen Oden befinden. Von Orgelstücken Hofheimer's ist nichts bekannt. — Ein Tonsetzer von Bedeutung war auch Arnold von Bruck, geboren in Bruck in der Schweiz, nach Anderen in Brügge; er war Canonicus in Laibach und Capellmeister Ferdinand I. in Wien. Nach seinem Tode 1536 wurde eine Medaille ihm zu Ehren geprägt (im k. k. Münzcabinete in Wien befindlich). Von ihm sind lateinische Hymnen und Motetten in verschiedenen Sammlungen gedruckt worden, dann deutsche geistliche und weltliche Gesänge, in Ott und Forster enthalten. — Lemlin, Sänger und Capellmeister in Heidelberg gegen 1530, hat eine Anzahl deutscher Lieder geschrieben, in welchen Treuherzigkeit, Laune und geschickter Tonsatz sich vereinen; sie sind meist in Forster befindlich. Von glücklichstem Humor ist z. B. „Der Gutzgach (Kuckuck) auf dem Baume sass“ (mit dem Kuckucksruf). — Auch Georg Rhau (1488—1548) vorzugsweise als Drucker, Sammler und Herausgeber wichtig, ist hier als Tonsetzer zu nennen.

Bruck.

Lemlin.

Rhau.

Alle die genannten Tonsetzer reichen in die erste Zeit der Reformation hinein und förderten zum Theil die musikalischen Bestrebungen derselben.

Die Reformation, welche eine mächtige Bewegung auf allen Gebieten geistigen Lebens im Gefolge hatte, zog auch die Musik in ihre Kreise. Gesänge waren es, die die alte Kirche in ihren Anfängen, wie in ihrer Ausbreitung und Herrschaft begleiteten; auch die neue Kirche trat mit Gesängen in's Leben. Rückhaltsloser als die erstere, liess sie die Betheiligung des Volkes beim Gesange nicht bloss zu, sondern munterte zu derselben auf. Der geistliche Volksgesang in deutscher Sprache förderte wesentlich die Volksthümlichkeit der neuen Lehre, ja er wurde zum Wahrzeichen derselben. Nicht dass der deutsche Kirchengesang eine neue Erscheinung der Reformationszeit gewesen wäre. Schon im 15. Jahrh. war das deutsche Kirchenlied vorhanden und verbreitet. Bereichert wurde dasselbe noch durch die auch in das Deutsche übertragenen Lieder der böhmischen und mährischen Hussiten. Auch weltliche Lieder wurden häufig, versehen mit geistlichen Texten, gesungen. Viele von diesen, schon im 15. Jahrh. üblichen Gesängen, gingen in die der Reformation über. Die neue Kirche öffnete weit ihre Pforten, um sie liebevoll bei sich aufzunehmen. Ebenso fand der kunstmässige Kirchengesang in Deutschland schon im 15. Jahrh. seine eifrige Pflege. Kirchenchöre und Cantoreien wurden gestiftet. Die Reformation brachte auch diesen Kirchenchören einen neuen und eigenartigen Aufschwung.

Die Reformation.

Das deutsche Kirchenlied im 15. Jahrh.

Cantorate.

Das berühmte Cantorat an der Thomaskirche zu Leipzig bestand schon im 15. Jahrh.; in der ersten Hälfte des 16. Jahrh. wirkte da- selbst G. Rhau und an ihn schliesst sich eine Reihe bedeutender Cantoren, wie Calvisius, Schein, bis auf Kuhnau und Seb. Bach.

Der Choral.

Die Musik der Reformation hat ihren Mittel- und Schwerpunkt in dem Choral. Zwei Erscheinungsformen desselben sind es, die gleichzeitig entstehen: Der Choral als geistlicher Volksgesang, — der Choral in kunstmässig mehrstimmiger Bearbeitung. Beide entwickeln sich aus vorhandenen Elementen, der eine aus kirchlichen und weltlichen Weisen, der andere aus dem contrapunktirten Lied und dem Motettenstyl der Zeit.

Quellen.

Der protestantische Choral schöpfte seine Tonweisen aus dem alten lateinischen Kirchengesang, dem vorangegangenen deutschen Kirchenlied und aus dem Volksgesang. Die Texte der lateinischen Gesänge wurden in's Deutsche übertragen, zugleich umgedichtet, andere Texte wurden verändert, weltliche durch geistliche ersetzt. Auch die überlieferten Melodien erfuhren häufig eine Umbildung in volks- mässigem Sinne. Den von der Reformation aufgenommenen Text- und Tonweisen gesellen sich später zahlreiche, innerhalb derselben neu entstandene, hinzu. Die Gesamtzahl aller dieser Tonweisen stieg bis auf mehrere Tausende. Allerdings ist die Mehrzahl der- selben wieder verloren gegangen.

Neue Melodien.

**Beschaffenheit
der Melodien.**

Die Choralmelodien des 16. Jahrh. besaßen, ihrem volks- mässigen Ursprung entsprechend, eine klare Gliederung, sie waren ferner rhythmisch, d. h. sie bestanden aus Tönen verschiedener Zeitwerthe. Erst seit Mitte des 17. Jahrh. wurde der Choral in gleich langen Tönen ausgeführt, wie er noch heute üblich ist. Die Melodien bewegten sich in den Kirchentönen des 16. Jahrh. Der Ausdruck derselben war ein gemüthvoller, Hingebung und Erhebung sprachen sich in ihren Tönen aus. War der einstimmige Choral dem Volke zu eigen, welches ihn mit frommen Eifer und mit Begeisterung pflegte, so war dagegen der mehrstimmig gesetzte Choral Sache eines ge- übten Sängerkhore, der ihn in der Kirche zur Ausführung brachte.

**Mehrstimmige
Bearbeitung.**

Die contrapunktische Bearbeitung der Choralmelodien schloss sich der herrschenden Setzart an. Die Grundmelodie war meist in den Tenor gelegt, um welchen die anderen Stimmen sich contrapunktisch bewegten, oder dieselbe war wohl auch in den Stimmen vertheilt und imitatorisch behandelt, Beides nach niederländischer Art. Allmähig entwickelte sich diese contrapunktische Ausgestaltung des Chorals immer bedeutender, sinnreicher, im protestantischen Geiste Text und Weise auslegend und durchdringend. Eine eigenartige Choralkunst entsteht. In dieser Kunst trat der Tonsetzer in den Vordergrund, während der Melodieerfinder, soweit es sich nicht ohnehin um über- lieferte Weisen handelt, meist unbekannt bleibt. Erst gegen Ende des 16. Jahrh. vereinigen sich häufig Sänger und Setzer in einer Person. Zu gleicher Zeit schwingt sich die Choralmelodie in die Oberstimme

Choralkunst

auf, die Polyphonie wird massvoller, der contrapunktische Satz nähert sich dem harmonischen, und in die klar hervortretende Melodie kann nun auch die Gemeinde einstimmen. Der Harmonisirung der Choralmelodien ist ein Zug herber Strenge eigen, auch macht sich ein starker Wechsel der Harmonien darin geltend. Begründet ist Beides in dem Wesen der alten Tonarten, deren Melodien einen grösseren Aufwand von Grundharmonien bedingen, als dies bei den Melodien in unseren Tonarten der Fall ist. Harmonisirung.

Die Blüthezeit des Chorals und der Choralkunst fällt mit der Epoche des religiösen Schwungs und der Glaubensfreudigkeit im 16. Jahrh. zusammen. Auf bedeutender Höhe erhält sich der Choral auch im 17. Jahrh. Schon das 18. Jahrh. bezeichnet dagegen den Niedergang der Choralkunst, nachdem sie noch in Seb. Bach wie aus einem glänzenden Brennpunkt ihre letzten Strahlen versendet. Blüthe und Niedergang.

Der Choral als Gemeindegesang ist es, der im 16. Jahrh. den wichtigsten Theil des protestantischen Gottesdienstes ausmacht. Die Messe, welche Luther 1525 in deutscher Sprache einführte, tritt immer mehr zurück; die kirchliche Motette nimmt ihre Stelle ein. Aber auch lateinische Gesänge erhalten sich neben ihnen in der protestantischen Kirche bis in das 17. Jahrh. Gemeindegesang.

Für die kirchlich-protestantische Tonkunst war es von entscheidender Bedeutung, dass der Begründer der Reformation, Martin Luther, der Musik mit Liebe und Verständniss ergeben war. Im Gesange erkannte er einen mächtigen Bundesgenossen zur Verbreitung seiner Lehre. Nicht ohne Grund klagten die Gegner: Die Hymnen Luther's haben mehr Seelen getödtet, als selbst seine Schriften und Reden. Motette.

Luther (1483—1546) förderte in Wort und That den Kirchengesang. Zahlreiche Aussprüche über Musik zeugen von seiner Werthschätzung dieser Kunst. In der Liturgie, welche er für die neue Kirche einrichtete, fanden auch die Gesänge ihre geregelte Einordnung. Von den alten Kirchengesängen behielt er die passenden bei, zahlreiche weltliche Weisen gewann er, indem er sie geistlichen Texten anpasste, neue Lieder führte er ein; er selbst dichtete religiöse Hymnen. Auch die Erfindung von Melodien wird ihm zugeschrieben, doch ist weder die Anzahl derselben, noch die Thatsache an sich, vollkommen sichergestellt. Am übereinstimmendsten werden als ihm angehörende Melodien betrachtet: „Ein' feste Burg ist unser Gott“, „Jesaia, dem Propheten, das geschah“ und „Wir glauben All' an einen Gott“. Luther.

Luther, in seiner Sorge, eine bestimmte Norm für den Gesang seiner Kirche zu schaffen, berief den Torgauer Capellmeister Johann Walther zu sich nach Wittenberg, um mit seiner Beihilfe diese Aufgabe zu lösen. So entstand das erste „geystliche gesangk Buchleyn“ von Walther, mit einer Vorrede von Luther, welches 1524 in Wittenberg erschien. Es enthält 38 deutsche und 5 lateinische Gesänge in mehrstimmiger Bearbeitung, in einzelnen Stimm- Gesangbuch.

büchern gedruckt. Die Melodie liegt meist im Tenor. Das Gesangsbüchlein erschien auch 1525 in Mainz bei Peter Schöffler und dann in wiederholten und stets vermehrten Ausgaben 1537, 1544, 1551; in der letzten war die Zahl auf 78 deutsche und 47 lateinische Lieder zu 3, 4 und 5 Stimmen angewachsen. — Um diesen Producten protestantischer Tonsetzkunst eine würdige Ausführung zu sichern, wandte Luther auch seine Sorgfalt den Kirchenchören zu und förderte die Errichtung von Cantoreien und die Pflege des Gesangs in den Schulen.

Joh. Walther. Joh. Walther, später Capellmeister in Dresden, gestorben gegen 1555, ist als der älteste protestantische Tonmeister zu betrachten. Er schrieb noch andere geistliche Lieder, eine deutsche Messe, Motetten, ein siebenstimmiges Te Deum. Sie sind theils in Wittenberg gedruckt, theils in verschiedenen Sammlungen, so in Forster, aufgenommen worden. Als Componist hat Walther keine andere als historische Bedeutung.

L. Senfl. Weit bedeutender war Ludwig Senfl, ein Tonsetzer, der durch seine Beziehung zu Luther, wie in einem Theile seiner Leistungen der protestantischen Richtung angehört. Senfl ist in Basel vor 1492 geboren. Er war ein Schüler H. Isaak's, dem er als Capellmeister Maximilian I. in Wien folgte; gegen 1520 kam er in Diensten des Herzogs Wilhelm von Bayern nach München, wo er bis zu seinem Ende, gegen 1555, verblieb. Bei seinen Zeitgenossen war Senfl als Componist sehr angesehen. Auch Luther bewunderte ihn, wie aus dessen Aeusserungen und aus seinem Brief an ihn hervorgeht. Jedoch erscheint Senfl nicht unmittelbar an der Organisation des Choralgesangs theilhaftig. Dagegen war er in seinen Choralmotetten bahnbrechend für die kunstmässige Gestaltung des Chorals. Sympathischer für unseren Geschmack als in diesen noch un gelenkten Motetten ist Senfl in seinen weltlichen Liedern, von denen manche voll Empfindung und Anmuth sind. Ausserdem folgte er in seinen Melodien zu Horaz'schen Oden mit ihrer Nachbildung antiker Versmasse einer zu seiner Zeit aufgekommenen seltsamen Richtung.

Von den zahlreichen Werken Senfl's finden sich in Handschriften der k. Bibl. in München: Messen und andere Kirchenstücke, Motetten, dann die gemeinschaftlich mit Isaak bearbeiteten kirchlichen Officien. Gedruckt wurden von ihm: Motetten, ein Magnificat, antike Oden (zusammen mit Hofheymmer). Viele Sammlungen des 16. Jahrh. enthalten Motetten und Lieder Senfl's, wie: Forster, Ott, Rhaw (geistliche Gesänge für gemeine Schulen) u. s. w.

Gesang bei den
schweizerischen
und
französischen
Reformirten.

Die Sangesfreude in der lutherischen Kirche fand nur ein mattes Echo bei den schweizerischen und französischen Reformirten, auch erfuhr der Kirchengesang bei ihnen nicht jene kunstmässige Ausgestaltung, wie in Deutschland. Ulrich Zwingli (1484—1531), der schweizerische Reformator, soll sich dem Kirchengesang gegenüber eher ablehnend verhalten haben. Dagegen zeigte sich Johannes Calvin in Genf (1509—1564) der Musik freundlicher gesinnt. Er war es, der die französischen Psalmen durch Goudimel und

Bourgeois in Musik setzen liess und in den Kirchengesang einführte. Diese, von Lobwasser in Königsberg in's Deutsche übertragen, fanden auch später bei den deutschen Protestanten Aufnahme und erhielten sich bleibend in Uebung.

Von den deutschen Liedersammlungen aus der ersten Hälfte des 16. Jahrh. sind in neueren Werken und Ausgaben veröffentlicht:

Neuere
Ausgaben.

Oeglin (5 Stücke) in Sev. Meister's „Das kathol. deutsche Kirchenlied“, 1862; vollständig in Public. d. Ges. f. Musikforschung, 9. Band. — Joh. Ott, 115 Lieder zu 4 und 6 Stimmen, in den Public. d. G. f. M. 1. bis 4. Band. — Heinr. Finck, ebend., 8. Band. — Forster, Einzelnes in: Winterfeld, Sev. Meister, Liliencron's hist. Volkslieder, Eitner's Monatshefte u. s. w.

Von den altdeutschen Tonsetzern des 15. und der ersten Hälfte des 16. Jahrh. sind speciell in neueren Werken enthalten, und zwar in:

Winterfeld, Evang. Gesang (Lieder von Finck, Mahu, Rhau); Becker, Hausmusik (Hofheimer's Herzliebste Bild; Lemlin's Der Gutzgauch), Liliencron, hist. Volkslieder der Deutschen (Finck, Mahu, Hofheimer, Bruck), Commer, Mus. sacra, 17. Bd. 1876 (Mahu's Lamentationen), Kade, Beispielsammlung zu Ambros (Stoltzer, sechsstimmiger Psalm, H. Finck's Missa de beata Virgine, Hofheimer, 3 Lieder, Bruck, 3 Lieder); Hofheimer's (und Senfl's) Melodien zu Horaz'schen und anderen Oden, herausg. von Achleitner, Salzburg 1868.

Choralmelodien und Choralbearbeitungen aus dem 16. Jahrh. finden sich in folgenden neueren Werken und Ausgaben:

Das älteste Gesangbüchlein von 1524 (nur noch in 2 Exemplaren in Dresden und München erhalten) ist vollständig wiedergegeben in den Public. d. G. f. Musikforschung, 7. Band. — Ferner: Winterfeld, M. Luther's deutsche geistl. Lieder nebst den während seines Lebens dazu gebräuchlichen Singweisen und einigen mehrst. Tonsätzen über dieselben von Meistern des 16. Jahrh., 1840; desselben Evang. Kirchengesang, 3 Theile, 1843—1847; Stip, Dr. M. Luther's sämmtliche geistl. Lieder u. s. w. 1854; Carl Dreher, M. Luther's sämmtl. geistl. Lieder, 1857; Phil. Wackernagel, M. Luther's geistl. Lieder mit den zu seinen Lebzeiten gebräuchlichen Singweisen, 1857; Becker und Billroth, Sammlung von Chorälen 1831; André, Lehrbuch der Tonsetzkunst, 1832; Erk und Fielitz, vierst. Choralsätze, 1845; Tucher, Schatz des evang. Kirchengesangs, 1848; Schlecht, Auswahl deutscher Kirchengesänge, 4. Heft, 1848; Musica sacra, herausg. von Bock, Band 11 u. 13, Evang. Kirchengesänge; Sev. Meister, das kath. Kirchenlied, 1862; Schneider, das mus. Lied, 1863; Joh. Zahn, die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder, aus den Quellen geschöpft und mitgetheilt, 1. Band, 1889.

Ausserdem von Joh. Walther: Tonsätze in Rochlitz, Winterfeld, O. Kade (Eine feste Burg, 4 Sätze von Walther), 1871; dess. Beisp. zu Ambros (geistl. Lieder). — Von L. Senfl sind Motetten und Lieder aufgenommen in Winterfeld's Evang. Kirchengesang, Becker's Hausmusik, Commer's Mus. sacra, 18. Band (Mahu, Senfl), Liliencron's hist. Volkslieder, Kade's Beispielsammlung, endlich in den Publ. 1. bis 3. Band (Joh. Ott's 115 Lieder).

So reiches Leben entfaltete die deutsche Tonkunst bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts. Dann tritt ein merklicher Stillstand ein. Die Production erlahmt; fremde Weisen und Kunstformen überwuchern die heimischen, fremde Meister treten auf deutschem

Boden in den Vordergrund. Erst gegen Ende des Jahrhunderts erhebt sich die deutsche Kunst zu lebhafterer Fruchtbarkeit und erneuerter Bedeutung.

**Zweite
Hälfte des
16. Jahrh.**

Die zweite Hälfte des 16. Jahrh., die wir jetzt betreten, bringt die classische Vollendung der alten Tonkunst. Der ausgebildete Tonsatz wird geklärt, massvoller, die Textunterlage wird genauer, die bereits vorhandenen Formen werden mit Meisterschaft beherrscht. Zugleich macht sich ein tieferer geistiger Inhalt und ein bewussteres Erfassen der Stimmung in diesen Tongebilden geltend. Als die Höhenpunkte dieser vollendeten Kunst erscheinen die Meister Lassus, Palestrina, Gabrieli. — Die Niederländer treten in dieser Zeit immer mehr vom musikalischen Schauplatze ab, während die Italiener zur herrschenden Nation in der Tonkunst sich erheben. Dem „Niederländischen Zeitalter“ der Musik folgt nun das italienische. Der gewaltigste Tonmeister der Niederländer, zugleich einer ihrer letzten, Orlando Lassus, steht der Zeit nach schon ausserhalb der musikalischen Glanzepoche seiner Nation.

**Orlando
Lassus.
Leben.**

Orlando Lassus (Orlando Lasso, dessen ursprünglicher Name wahrscheinlich Delattre war) ist geboren 1520 in Mons im Hennegau (Belgien). Es wird erzählt, dass sein Vater wegen Falschmünzerei zu einer entehrenden Strafe verurtheilt wurde und dass der Sohn aus diesem Grunde seinen Namen änderte. Diese Erzählung ist jedoch mehr als zweifelhaft; sicher ist nur, dass der Name Lassus allgemein gebräuchlich war. Von seiner ersten musikalischen Erziehung ist nichts weiter bekannt, als dass er Chorknabe in der Kirche St. Nicolas in Mons war. In dieser Zeit soll er wegen seiner schönen Stimme mehrmals entführt worden sein, ein damals, wie es scheint, nicht seltener Vorgang. Mit 12 Jahren wurde er von Ferdinand von Gonzaga, General Carl's V. und Vicekönig von Sizilien, nach Italien mitgenommen. Dort bildete sich Lassus in seiner Kunst weiter aus. In Neapel weilte er später durch drei Jahre in dem Hause des Marquis de la Terza. Mit 21 Jahren, 1541, wendete sich Lassus nach Rom, wo er die Capellmeisterstelle am Lateran erhielt und durch mehrere Jahre bekleidete. Es ist nicht bekannt, ob Lassus zu dem gleichzeitig in Rom anwesenden Palestrina in persönliche Beziehung trat, doch kann dies angenommen werden. Von hier aus besuchte er 1548 oder 1549 die Heimat, um seine kranken Eltern noch einmal zu sehen; er fand sie nicht mehr am Leben. Hierauf bereiste er England und Frankreich und nahm dann von 1554 an durch zwei Jahre seinen Aufenthalt in Antwerpen. Da erhielt im Jahre 1557 Lassus vom Herzog Albert V. von Bayern eine Berufung nach München, jener Stadt, welche nun die bleibende Stätte seines Wirkens werden sollte. Anfangs als einfaches Mitglied der Capelle angestellt, wurde er 1562 zum Capellmeister ernannt und stand an diesem hervorragenden Posten bis zu seinem Ende. Die Münchener Capelle galt zu dieser Zeit als

die berühmteste Europa's; die Zahl ihrer Mitglieder war eine ungewöhnlich grosse (90 an Sängern und Instrumentalisten), ihre Leistungen waren vorzügliche. Unter den Mitgliedern befanden sich viele Ausländer, namentlich Belgier, wie Cyprian de Rore, Ivo de Vento (Organist) u. s. w.

Lassus, ausgezeichnet als Dirigent, unermüdlich als Tonsetzer, erfreute sich des besonderen Wohlwollens des kunstsinnigen Herzogs; durch seine persönlichen Eigenschaften, seine Rechtlichkeit, seinen heiteren Sinn, gewann er auch allgemeine Achtung und Beliebtheit. Er verheiratete sich schon in der ersten Zeit seines Münchener Aufenthaltes mit Regina Weckinger, Ehrenfräulein der Herzogin. Dieser Ehe entsprossen vier Söhne und zwei Töchter. Zwischen 1560 und 1575 schrieb Lassus seine bedeutendsten Werke. Sein Ruhm verbreitete sich immer mehr. Von seiner Popularität zeugt unter Anderem der drollige Volksglaube, dass eine seiner Motetten, „Gustate, videte“, die Kraft habe, die Sonne aus den Wolken hervorzulocken. 1570 wurde Lassus von Kaiser Maximilian II. in den Adelstand erhoben. Später ehrte ihn Papst Gregor XIII. durch Ernennung zum Ritter vom goldenen Sporn. 1571 war Lassus in Paris. Le Roy, Verleger und Musiker, nahm ihn bei sich auf und stellte ihn dem Könige Carl IX. vor, der ihn freundlich aufnahm und beschenkte. Dass Lassus für Carl IX. die Busspsalmen geschrieben, und zwar als Beruhigungsmittel für das nach der Bartholomäusnacht belastete Gewissen dieses Monarchen, ist irrig. Dieses grauenvolle Ereigniss fand 1572 statt, die Busspsalmen waren aber schon 1565 geschrieben.

Lassus blieb, trotz mancherlei Anträgen, in München. Vom Herzog von Bayern wurde ihm ein Einkommen von 400 Gulden jährlich zugesichert. 1579 starb Herzog Albert und sein Sohn Wilhelm V. folgte ihm in der Regierung. Dieser schätzte die Musik ebenfalls, wenn er sich auch Lassus gegenüber nicht so wohlgeneigt erwies. Nach Jahren unermüdlicher Arbeit trat bei Lassus ein plötzliches Nachlassen der körperlichen und geistigen Kräfte ein, er empfand das Bedürfniss nach Ruhe. Der Herzog schenkte ihm 1587 einen Garten in Meising bei München, wohin er sich durch mehrere Monate des Jahres zurückzog; als aber der Herzog seinen Gehalt aus diesem Anlasse auf die Hälfte herabsetzte, nahm er, obwohl gebrochen, wieder seinen vollen Dienst auf. Er starb am 14. Juni 1594 (vier Monate nach Palestrina). Auf dem Friedhofe der Franciscaner in München wurde er begraben; das ihm daselbst errichtete Denkmal war mit Basreliefs bedeckt, welche ihn, seine Frau und Nachkommenschaft darstellten. Dieses Grabdenkmal wurde 1800, nach Auflassung des Friedhofs, in einem Privatgarten Münchens aufgestellt, wo es sich noch 1830 befand. (Abbildung des Grabdenkmals in Delmotte's Biographie von Lassus.) Die Witwe Lassus' starb 1600. Von seinen Söhnen waren Ferdinand, Rudolf und Ernst in der herzoglichen Capelle angestellt, erstere zwei auch Tonsetzer. Seine Tochter Regina heiratete

den Hofmaler des Kaisers Rudolph II., Johann ab Ach. — Orlando Lassus besitzt ein Denkmal in München. Ferner wurde ihm in seiner Geburtsstadt Mons im Stadtpark 1853 eine Bronzestatue errichtet.

Werke.

An Fruchtbarkeit übertrifft Lassus alle alten Componisten. Die Zahl seiner einzelnen Compositionen übersteigt die von 2000. Es sind: Messen, Motetten, Magnificat, Psalmen, Lamentationen, Madrigale, endlich lateinische, französische und deutsche Lieder. Die Anzahl der Messen lässt sich auf ungefähr 50, die der Motetten auf 600 bestimmen. Die geistlichen Stücke nehmen etwa zwei Drittheile, die weltlichen ein Drittel der Gesamtzahl ein. Gedruckt wurden etwa 1300. Als erster Druck erschien 1545 in Venedig ein Buch vierst. Messen; diesem schliesst sich in demselben Jahre das erste Buch der Motetten an. Erst 1555 folgt als nächstes Druckwerk das zweite Buch der Motetten. Von 1560 an erscheinen die Werke dieses Tonsetzers in ununterbrochener Folge und reicher Fülle, und zwar zu Venedig, München, Nürnberg, Löwen, Antwerpen, Paris. Viele dieser Werke kommen in wiederholten Ausgaben vor, ein sicheres Zeichen ihrer Verbreitung. Diese Ausgaben erstrecken sich bis zur Mitte des 17. Jahrh., ja noch 1677 wurden die Motetten durch Ballard neu aufgelegt. Von den Messen erschienen acht Bücher bis 1610. Die Motetten wurden nach Lassus' Tode von seinen Söhnen in einer grossen Gesamtausgabe vereinigt und unter dem Titel *Magnum opus musicum Orlandi de Lasso*, 1604 herausgegeben; dieses grosse Werk umfasst 516 Motetten in sechs Stimmbüchern gedruckt, denen sich später noch ein siebentes für den Orgelbass zugesellte. Die Zahl der Magnificat wird mit 100 angegeben. Die Busspsalmen wurden zum ersten Male 1584, die Lamentationen aus Hiob 1565 gedruckt. Andere geistliche lateinische Gesänge, *Sacrae cantiones*, sind in vielen Werken zerstreut. Seine zahlreichen Madrigale zu vier und fünf Stimmen wurden mehrfach, auch Vilanellen 1582 in Paris, aufgelegt. Italienische, französische und deutsche Lieder, wie die *Chansons* bei Susato 1555 bis 1564, die „Etliche auserlesene kurze, gute geistliche und weltliche Liedlein zu vier Stimmen“, 1582 u. s. w. bilden den ansehnlichen Rest der weltlichen Werke des Meisters. Viele Sammlungen der Zeit („*Mélanges*“ u. s. w.) enthalten Werke von Lassus in verschiedenen Zusammenstellungen.

Bibliotheken.

Gedruckte Werke von Lassus findet man vorzugsweise in der k. Bibl. in München (so auch das *Magnum opus*), dann in den Bibl. von Paris, Bologna, Berlin (besonders Sammelwerke). Von den handschriftlichen Werken des Meisters besitzt München ebenfalls den grössten Antheil. Das merkwürdigste Manuscript der Münchener Bibl. ist das der 7 Busspsalmen von Lassus, welches Albert V. in der prachtvollsten Ausstattung copiren liess. Die beiden Bände in Folio sind durch die vereinigte Kunst des Kalligraphen, des Buchbinders, Ciseleurs, Goldarbeiters, Malers u. s. w. zu einem wahren Kunstwerk gestaltet; die vergoldeten und farbigen Buchstaben, Wappen, Porträts, die zahlreichen Miniaturbilder, dann der Maroquin-Einband, reiche Schliessen bilden die

sehenswerthen Einzelheiten desselben. (Die Porträts von Lassus nach der Münchener Handschrift sind in neueren Werken, in Delmotte, Grove, wiedergegeben.) Ausser den Busspsalmen besitzt die k. Bibl. in München noch 191 handschriftliche Compositionen von Lassus, darunter 32 Messen, 53 Magnificat u. s. w. Andere Handschriften sind in Paris, Bologna, Berlin.

Orlando Lassus war schon zu seiner Zeit eine der grössten Berühmtheiten der Tonkunst. Dass man ihm den Ehrentitel eines „Fürsten der Musik“ beilegte, darf nicht überraschen, denn mehrere Meister vor und neben ihm hatten sich derselben Auszeichnung ihrer Zeitgenossen zu erfreuen, wie Ockenheim, Josquin, Palestrina u. s. w. Auch war es von jeher üblich, berühmte Componisten mit Lobsprüchen zu feiern, welche man häufig auch auf den Titelblättern ihrer Werke figuriren sieht. Ein auf Lassus bezüglicher Sinnspruch hat durch seine treffende Erfindung eine grosse Verbreitung gefunden: *Hic ille est Lassus, lassum qui recreat orbem* (Das ist der Müde, der die müde Welt erquickt). Der Name Lassus' hörte auch nach seinem Tode nicht auf, in hohem Ansehen zu bleiben, doch seine Werke sanken von Mitte des 17. Jahrh. an in Vergessenheit. Erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrh. begannen Schriftsteller, wie La Borde, Burney, einzelne Stücke von Lassus ihren Werken als Beispiele einzuschalten. Dem musikhistorischen Sinn des 19. Jahrh. war es aber vorbehalten, auch die Werke dieses Meisters wieder an's Licht zu ziehen und einen Theil derselben zu veröffentlichen.

Ruhm.

Lassus imponirt vor Allem durch den erstaunlichen Umfang seiner Production, noch mehr aber durch die Universalität derselben. Seine Thätigkeit umfasst das weltliche Gebiet, ebenso wie das kirchliche; auf beiden gleich heimisch, wusste er schon den Styl derselben auseinander zu halten. Die Formen und die Eigenart der musikalischen Nationen vermochte er in sich aufzunehmen und zu beherrschen. Die niederländische Kunst bildet allerdings den Ausgangspunkt und den Grundzug seines Schaffens; Lassus ist als der grösste Nachfolger Josquin's zu betrachten, welchen Meister er auch vor allen verehrte, und dessen Werke er in München vorzugsweise pflegte. Den Einfluss der venetianischen Schule erkennt man in seinen Madrigalen; italienischen Charakter haben auch seine Vilanellen. Den Ton der französischen Chanson vermochte er ebenso zu treffen, als den des deutschen Liedes, welches er in der naiven, zuweilen derb-komischen Art seiner Zeit zu behandeln wusste.

Charakteristik.

Die mühelose Beherrschung der Technik des Tonsatzes ergibt sich schon aus der raschen Aufeinanderfolge seiner zahlreichen Werke. Durch die Contrapunktik tritt schon das harmonische Wesen deutlich hervor, eine Harmonie, welche vollstimmig, kraftvoll, oft herbe und eigenthümlich ist. Die Diatonik ist vorherrschend, doch wendet Lassus auch chromatische Tonverhältnisse an, zuweilen mit jener Absichtlichkeit, welche einen seltsamen Zug der damaligen Tonsetzer bildet. Seine Schreibart ist grossentheils freier, zugleich einfacher in Contra-

punkt und Mensur, als die seiner niederländischen Vorgänger. Im Ausdrucke seiner Musik überwiegen Grösse und Entschiedenheit jenen der Weichheit und Anmuth.

Die hervorragendsten seiner Werke sind die Motetten; in diesen entfaltete er seine ganze Kunst, Kraft und Eigenthümlichkeit. Er baut dieselben häufig über selbsterfundene Motive und in der freieren Setzart des Madrigals auf. Das berühmteste Werk von Lassus ist das der sieben Busspsalmen; diese sind sehr ausgedehnte Gesänge zu 2 bis zu 6 Stimmen, oft im einfachsten Tonsatz, voll edlem und bedeutendem Ausdruck. — Sehr einfach und ergreifend sind auch die Lamentationen nach Hiob. Als Lösung einer künstlich gestellten Aufgabe ist die Bearbeitung der Hymne *Ut quaeant laxis* mit der Solmisationsscala im Tenor zu nennen. Das komische Element ist u. A. in seinem „Lied von der Martinsgans“ vertreten.

Wie die Werke der Niederländer im Allgemeinen, sind auch die des Orlando Lassus für Singstimmen geschrieben. Häufig findet man aber den Titeln der Werke beigefügt, dass sie auch beliebig durch Instrumente auszuführen seien; insbesondere ist dies bei den deutschen und französischen Liedern der Fall. In der Münchener Capelle wurde die Instrumentalmusik mit Vorliebe gepflegt; Blasinstrumente begleiteten die Messe an Festtagen, Streich- und Blasinstrumente vereinigt, waren als Kammermusik üblich. Dass aber die Instrumentalmusik nichts Anderes war, als die auf Instrumente übertragenen Singstimmen, ist, bei dem damaligen Stande dieser Kunst, als sicher anzunehmen.

Mit seinem grossen Zeitgenossen Palestrina verglichen, erscheint Lassus vielseitiger, kraftvoller, tiefer, aber auch dunkler und härter; während Palestrina, dessen fast ausschliessliche Sphäre die Kirchenmusik war, in dieser vollendeter, reiner und milder ist. In manchen Stücken aber, wie z. B. in den Busspsalmen, zeigt sich die Kunst beider Meister verwandt. Von den beiden grossen Meistern ist bis nun Palestrina der gekanntere, zugleich leichter verständliche, Lassus der schwerer zugängliche, weniger gekannte.

Neuere
Ausgaben.

In neueren Werken und Ausgaben ist bis jetzt nur ungefähr der achte Theil der Compositionen Lassus', und zwar in Partitur und moderner Notation, veröffentlicht. Nach den erwähnten Beispielen in historischen Werken des 18. Jahrh., eröffnet die Reihe dieser Neupublicationen: Dehn mit den Busspsalmen, Berlin 1838, der Motette *Gustate et videte*, ferner in seiner Sammlung älterer Musik aus dem 16. und 17. Jahrh. (1., 2., 3. und 12. Lief.), 1837—1840. Von den neueren Sammelwerken, welche auch Compositionen von Lassus enthalten, sind hervorzuheben: Commer, *Collectio op. mus. batav.*, 7. und 8. Band (12 Motetten und Psalmen); desselben *Musica sacra*, 5. bis 12. Band (Messen, Magnificat, Lieder u. s. w.), Berlin 1860 u. s. w.; C. F. Becker, *Kirchengesänge* aus dem 15. bis 17. Jahrh. [für Singvereine], Dresden; Jul. Maier, *Classische Kirchenwerke alter Meister* [für Männerchöre bearb.]; Proske, *Musica divina* (20 Motetten, 2 Messen), Regensburg 1853; dess. *Selectus novus Missarum* (Messen), 1855; *Musica sacra*,

herausg. von Bock in Berlin, 7., 12. und 16. Band; Teschner, 12 alt-deutsche vierst. Lieder; dess. Geistliche Musik für gemischten Chor bearb., 1870; Maldeghem, Trésor musical (Vieles von Lassus).

Von Fétis war (im Auftrage der belgischen Regierung) eine grosse Ausgabe niederl. Werke, darunter der sämtlichen Werke von Orl. Lassus, zu erwarten, doch unterbrach ihn der Tod in der Ausführung dieses Unternehmens. Eine Anzahl der von ihm vorbereiteten Partituren befindet sich in der k. Bibl. in Brüssel.

Unter den fremden Meistern, welche in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. in Deutschland wirkten, nehmen die am sächsischen Hofe angestellten Capellmeister le Maistre und Scandellus eine besondere Stellung ein. Wie Orl. Lassus, waren auch diese für das mehrstimmige deutsche Lied thätig, wenn auch die Art desselben sich wesentlich von der der älteren deutschen Meister unterscheidet.

Matheus le Maistre folgte dem Joh. Walther 1554 als Capellmeister in Dresden, blieb an dieser Stelle bis 1568 und starb 1577. Motetten, Messen und deutsche Lieder bilden seine Werke. Der niederländischen Schule angehörend, tritt er auf deutschem Boden den heimischen Tonsetzern zur Seite. Nach seinem Uebertritt zum Protestantismus wirkte er auch für die neue Kirche durch seine geistlichen Gesänge. Bedeutender als in diesen ist le Maistre in seinen weltlichen deutschen Liedern. — Antonio Scandellus (1517—1580), Italiener, Nachfolger le Maistre's in der chursächsischen Capelle, schrieb nebst Messen und einer Passion auch geistliche Lieder für die protestantische Kirche, nebst weltlichen deutschen Liedern. — Jacob Regnard, niederländischer Abkunft, gehörte der kais. Musikcapelle, später der Capelle Rudolf II. in Prag an; von ihm wurden in München 1580 „Kurzweilige deutsche Gesänge“ veröffentlicht. — Noch ist zu nennen Christian Jans, genannt Hollander, ein Zeitgenosse von Lassus, von dem viele Motetten gedruckt wurden.

Als einer der letzten Ausläufer der grossen niederländischen Schule erscheint Philipp de Monte, 1521 in Mecheln geboren; er gehörte der kaiserlichen Capelle in Wien, 1567 als oberster Capellmeister, an, war noch in hohem Alter in Prag als Chordirector thätig, und lebte noch 1603 daselbst. Ph. de Monte war ein ebenso fruchtbarer als gediegener Tonsetzer. Eine grosse Zahl von Madrigalen (19 Bücher fünfst., 8 Bücher sechst.), nebst Motetten, Messen, Chansons, erschienen von ihm in Druck.

Von le Maistre findet man in O. Kade's Schrift über diesen Tonsetzer (Mainz 1862) 22 Stücke, meist deutsche Lieder, dann zwei Lieder in dessen Beispielen zu Ambros. — Von Scandellus enthalten Winterfeld's Evang. Gesang, Bock's Musica sacra, Commer's geistl. und weltl. Lieder (Berlin 1870), dann Kade (Ambros), einige Stücke. — Von Regnard sind einige deutsche Lieder in der erwähnten Ausgabe von Commer enthalten; Hollander ist mit 25 Motetten in dessen Coll. op. mus. batav, Ph. de Monte mit nur wenigen Stücken in Dehn's Sammlung, 4. Lief., und in Commer vertreten.

le Maistre.

Scandellus.

Regnard.

Phil. de Monte.

Neuere Ausgaben.

Findet man auch noch im 17. Jahrh. und später in Belgien eine Reihe von begabten Musikern, namentlich Clavierspieler und Claviercomponisten, Lautenisten u. s. w., so war doch die geschichtliche Sendung der Niederländer in der Tonkunst längst erfüllt, ihre vorherrschende Stellung längst aufgegeben. Von Mitte des 16. Jahrh. an haben sie diese an die Italiener abgetreten.

Italien. Die Tonkunst Italiens im 16. Jahrh. hat man durchaus von jener Vorstellung zu trennen, welche man gemeiniglich mit der „italienischen Musik“ verbindet. Abgesehen von einzelnen, wenig ausgeprägten, volksmässigen Ansätzen, ist die italienische Tonkunst dieser Epoche nur als zusammenhängende Fortbildung der niederländischen zu betrachten. Das Kunstprincip, der contrapunktische Tonsatz, die Formen, bleiben dieselben; nur erscheint hier Alles ebenmässiger, klarer, sinnlich schöner. In Palestrina und der römischen Schule sendet die verklarte, niederländische Kunst ihre letzten Strahlen über die musikalische Welt. Die Venetianer treten ebenfalls das Erbe der Niederländer an, vermehren es aber durch neue Erwerbungen und werden schon von der Morgenröthe einer neuen Kunst beleuchtet.

Rom. Die päpstliche Capelle in Rom blieb auch fortan der Mittelpunkt der katholischen Kirchenmusik. Von Mitte des 16. Jahrh. treten in derselben, neben den noch zahlreich genug vorhandenen Ausländern, auch heimische Sänger und Tonsetzer in den Vordergrund. Es ersteht die Römische Schule und in dieser ihr grösster Meister Palestrina.

Palestrina. Mit Palestrina's Namen taucht unmittelbar die Vorstellung einer idealen Kirchenmusik in uns auf. Feierlich-geheimnissvoll, zugleich milde und durchsichtig, schwebt diese Musik, ein tönendes Opfer, in lichte Höhen empor. Ruhig und leidenschaftslos, ohne Contraste, in ungetrübter Klarheit sich ausbreitend, gleicht sie selbst dem wolkenlosen Himmel. Die Stimmen fliessen massvoll bewegt und natürlich, oft verschlungen, in einander; nicht selten vereinigen sie sich im einfachsten Tonsatz zu reinen Accordfolgen. Die Musik Palestrina's, wenn auch einer längst entschwundenen und abgeschlossenen Kunstepoche angehörend, wird gleichwohl noch jetzt, bei entgegenkommender Stimmung, ihre tiefe Wirkung auf den Hörer nicht verfehlen.

Leben. Giovanni Pierluigi da Palestrina (Joannes Petraloysius Praenestinus) hat seinen Namen von seinem Geburtsorte Palestrina (dem alten Praeneste) in der Campagna von Rom. Die Angaben über sein Geburtsjahr sind schwankend; der meist angenommenen Jahreszahl 1524 wurde in neuerer Zeit 1514 als die wahrscheinlichere entgegengestellt. Die Behauptung, dass sein eigentlicher Familienname Sante gewesen, ist nicht hinreichend erwiesen. Um 1540 kam Palestrina nach Rom und trat in die Schule des französisch-niederländischen Meisters Goudimel ein; hier war u. A. Animuccia sein Mitschüler. Schon 1544

wurde er zum Capellmeister an der Kathedrale seiner Vaterstadt ernannt. Dort verheiratete er sich 1547 oder 1548 mit Lucrezia (Gori); dieser Ehe entstammten vier Söhne. 1551 erhielt Palestrina unter Papst Julius III. eine Anstellung als Meister der Chorknaben in der Capelle Giulia, in welcher er bis 1555 verblieb. 1554 veröffentlichte er sein erstes Werk, einen Band mit 5 Messen. Der genannte Papst nahm Palestrina, trotz seiner schlechten Stimme, 1555 als Sänger in die päpstliche Capelle auf; nur ein halbes Jahr behauptete er sich daselbst, denn der nachfolgende Papst Paul IV. entliess ihn (nebst zwei anderen Sängern), weil, nach den bestehenden Vorschriften, verheiratete Sänger von ihm nicht geduldet wurden. Unmittelbar darauf wurde aber Palestrina durch die Capellmeisterstelle am Lateran entschädigt. In demselben Jahre erschien sein zweites Werk, ein Buch Madrigale. 1560 folgten dann seine Improperien, welche in ihrem höchst einfachen Tonsatz und in ihrem feierlich-rührenden Ausdruck zuerst die eigenste Stylweise Palestrina's offenbarten. Von 1561 bis 1571 wirkte Palestrina als Capellmeister an der Kirche S. Maria Maggiore. Diese zehn Jahre sind zugleich die bedeutungsvollsten seines Lebens. In diese Zeit fallen seine historisch wichtigen Beziehungen zu dem Tridentinischen Concil. Die Kirchenversammlung zu Trient, welche mit Unterbrechungen, von 1545 bis 1563 währte, zog im Jahre 1562 auch die Frage der Kirchenmusik in den Kreis ihrer Berathungen. Eine umfassende Reform derselben sollte stattfinden, ihre Missbräuche sollten beseitigt werden. In der Vorbesprechung, welche der 22. Sitzung vom 17. September 1562 voranging, erhoben sich sogar Stimmen, welche die gänzliche Ausschliessung der mehrstimmigen Musik und die Beschränkung der Kirchenmusik auf den Gregorianischen Gesang verlangten. Doch kam es nicht so weit. In der darauffolgenden Sitzung wurde nur der Beschluss gefasst, „dass alles Lascive“ aus der Kirchenmusik zu verbannen sei. Vor der 24. Sitzung (August 1563) traf eine Vorstellung Ferdinand I. zu Gunsten der Figural- (mehrstimmigen) Musik ein. Erst nach Schluss des Concils, December 1563, wurden zur Ausführung der Decrete dieser Versammlung von Pius IV. die Cardinäle Vitellozzi und Carl Borromeo berufen; diese ordneten sich in Sachen der Musik eine Commission von acht Mitgliedern, meist päpstlichen Capellsängern, bei. Man setzte nun die an die Kirchenmusik zu stellenden Anforderungen fest, und zwar Vermeidung der weltlichen Texte und Grundmelodien, Verständlichkeit der Worte; man wies ferner auf den einfachen Tonsatz Costanzo Festa's und der Improperien Palestrina's als nachahmungswürdige Muster hin. Palestrina, als der Berufenste, erhielt nun den Auftrag, eine diesen Forderungen entsprechende Messe zu componiren. Er schrieb deren drei, welche er der Commission vorlegte. Besonders die letzte derselben, die Missa Papae Marcelli (von Palestrina zum Andenken an den Papst Marcell II. so genannt), erhielt ihren vollsten Beifall; sie wurde am 19. Juni 1565

Tridentinisches
Concil.

vor dem Papst und den Cardinälen zu deren grossem Entzücken ausgeführt. Durch dieses Meisterwerk echter Kirchenmusik wurde auch der Beschluss des Concils auf Beibehaltung der mehrstimmigen Musik in der Kirche gerechtfertigt und befestigt. Auf diesen Hergang beschränkt sich die vielfach ausgeschmückte Erzählung von der „Rettung“ der Kirchenmusik durch Palestrina.

In Folge dieser hochbedeutenden Leistung wurde Palestrina von Pius IV. zum Componisten der päpstlichen Capelle ernannt, welchen Titel er auch unter den nachfolgenden Päpsten behielt. Seiner Ernennung zum päpstlichen Capellmeister stand die herkömmliche Regel entgegen, diese Stelle stets durch Bischöfe zu besetzen, und als, von 1568 an, die Capellmeister von den Mitgliedern der Capelle selbst gewählt wurden, versuchte der Papst vergebens, diese Wahl zu Gunsten Palestrina's zu beeinflussen. Um diese Zeit betheiligte sich auch Palestrina an der Leitung der von Nanini errichteten Musikschule in Rom. 1571 wurde Palestrina, nach Animuccia's Tode, als Capellmeister an der Kirche zu St. Peter im Vatican angestellt; ebenso übernahm er nach dem genannten Meister die musikalische Leitung der sogenannten *Azioni sacre* oder Oratorien, welche bei Filippo Neri stattfanden. Von Gregor XIII. wurde er mit der Revision der alten Kirchengesänge des Graduals und Antiphonars betraut; er erledigte sich dieser Aufgabe nur theilweise und unter thätiger Mitwirkung seines Schülers Guidetti. 1580 starb Palestrina's Frau und wurde von ihm tief betrauert; drei seiner Söhne waren ihr bereits im Tode vorangegangen, und der allein zurückgebliebene Iginio war nicht geeignet, den Vater für den Verlust derselben zu entschädigen. — Ueber die äusseren Verhältnisse Palestrina's stehen sich widersprechende Angaben gegenüber. Während der Meister selbst wiederholt über seine dürftige Lage klagt, wird ihm von neueren Forschern eine gewisse Wohlhabenheit nachgewiesen. Sicher ist, dass die von ihm in seinen verschiedenen Anstellungen bezogenen Besoldungen, nach unserem Massstabe, unglaublich geringfügig waren, sicher ist, dass er aus der Veröffentlichung seiner Werke keinen materiellen Vortheil zog. Gleichwohl arbeitete der Meister in ungeschwächtem Schaffungsdrang und zur Ehre Gottes bis an sein Lebensende fort. Palestrina erreichte ein hohes Alter (welche Angabe seines Geburtsjahres auch die richtige sei). Fünfzehn Päpste mindestens, sah er zu seinen Häupten vorüberziehen; unter diesen waren mehrere, wie Julius III., Marcell II. (der nur 23 Tage regierte), Pius IV. und Gregor XIII., seine Gönner. Palestrina starb in Gegenwart seines Beichtvaters und Freundes, des heil. Filippo Neri, am 2. Februar 1594. Begraben ist er zu St. Peter im Vatican; seine Grabschrift lautet: *Joannes Petrus Aloysius Praenestinus, Musicae Princeps*. Einige alte Porträts Palestrina's haben sich in Rom erhalten, auch ein Band seiner Messen von 1572 ist mit einem solchen geschmückt. Von Schülern Palestrina's werden nur drei seiner Söhne, welche schon Proben ihrer

Leistungen als Tonsetzer geliefert, dann Annibale Stabile, Ant. Dragoni und Giov. Guidetti genannt.

Die überaus zahlreichen Werke Palestrina's gruppieren sich nach folgenden Gattungen: Messen, Motetten, Lamentationen, Hymnen, Offertorien, Magnificat, Litaneien, Madrigale. Fast alle diese Werke sind für die Kirche bestimmt, nur wenige weltliche befinden sich unter ihnen. In Druck erschienen zu Lebzeiten Palestrina's: 6 Bücher Messen, 7 Bücher Motetten, 1 Buch Lamentationen, 1 Buch Hymnen, 1 Buch Offertorien, 1 Buch Magnificat, 1 Buch Litaneien, 3 Bücher weltlicher und 2 Bücher geistlicher Madrigale. Bald nach seinem Tode erschienen noch in Druck 6 Bücher Messen, 1 Buch Psalmen. Gedruckt und veröffentlicht sind alle diese Werke theils in Rom, theils in Venedig. Wie die mehrstimmigen Compositionen dieser Zeit überhaupt, wurden auch diese nicht in Partitur, sondern in einzelnen Stimmbüchern gedruckt. Von fast allen Werken dieses Meisters wurden wiederholte Auflagen veranstaltet; sie erstrecken sich bis zum Jahre 1650. Viele Sammlungen der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. enthalten auch einzelne Stücke von Palestrina (wie z. B. die 1579 erschienenen, zur Vermählung Franz I. von Toscana componirten 12 Madrigale verschiedener Meister).

Palestrina widmete die meisten seiner gedruckten Werke hohen Gönnern; die Anreden, mit denen er diese Widmungen begleitete, sind, nach der Sitte der Zeit, in ziemlich demüthigem Tone gehalten, und berühren überdies häufig seine dürftige Lage. Hervorzuheben sind die Dedicationen an die Päpste Julius III., Gregor XIII. und XIV., die Cardinäle Carpi, d'Este, Aldobrandi, König Philipp II. von Spanien, Herzog Wilhelm von Bayern (einem seiner eifrigsten Gönner), die Fürsten Buoncampagni, Colonna, Bathory.

Handschriftlich sind noch Werke von Palestrina in den Archiven der päpstlichen Capelle und des Vaticans (insbesondere Messen) und im Lateran (auch das Original der Improperien) vorhanden. Zu erwähnen sind auch handschriftliche Ricercari „sopra li toni“ für die Orgel, deren Echtheit jedoch zweifelhaft ist.

Um die Sammlung der Werke Palestrina's und deren partitur-mässige Uebertragung haben Abbé Santini in Rom und vor Allem Baini grosse Verdienste.

Abbé Baini (1775—1844), Capellmeister der päpstl. Capelle und Kirchencomponist, ist der bedeutendste Biograph Palestrina's, dessen Werke an ihm den gründlichsten Kenner und Verehrer fanden.

Palestrina ist der grösste Tonsetzer der katholischen Kirchenmusik des 16. Jahrh., und unter der Voraussetzung, dass der von ihm zu hoher Reinheit verklärte Kirchenstyl seiner Zeit zugleich den Höhepunkt dieser Kunstgattung bedeutet, der grösste katholische Kirchencomponist aller Zeiten.

Die erhaben-einfache Art seiner Musik nannte man schon zu seinen Lebzeiten den Stile alla Palestrina; „Palestrinastyl“ blieb auch fortan und bis auf unsere Tage eine geläufige Bezeichnung für

eine in einfachen Harmonien feierlich hinschwebende Musik voll überirdischer Milde. Dieser, Palestrina's Namen tragende, von ihm klar ausgeprägte Styl, trat aber keineswegs als neue Erscheinung mit ihm in's Leben; in zahlreichen Kirchenstücken seiner Vorgänger findet man ihn theils angedeutet, theils voller entwickelt, an einzelnen Stellen oder in ganzen Tonsätzen, wie bei Josquin, Pierre de la Rue, Clemens non Papa, Morales, Costanzo Festa u. A. Auch herrscht dieser Styl nicht ausschliesslich in Palestrina's Werken; viele derselben sind in niederländischer, oft künstlichster Art geschrieben, in manchen ist die formelle Gestaltung das hervortretende Moment, auch der Ausdruck entfernt sich zuweilen von dem diesem Meister eigenthümlichen. Diese äussere und innere Verschiedenheit in der Schreibweise geht aber nicht so weit auseinander, um zu der Annahme zehn verschiedener Style Palestrina's (wie sie Baini aufstellt) zu berechtigen. Werke, wie die Improperien, die Missa P. Marcelli, das Stabat mater, offenbaren aber jedenfalls am reinsten die Eigenart der Kunst Palestrina's.

Charakteristik.

In diesen Werken ist die Stimmführung eine fliessende, in gewissem Sinne melodische, der Tonsatz polyphon, doch klar; es finden sich wohl Imitationen und fugirte Stellen, doch nirgends künstliche Probleme. Die Diatonik der Kirchentonarten ist vorherrschend, die Chromatik selten angewendet. Die aus den Zusammenklängen sich ergebenden Accorde, meist Dreiklänge, machen häufig wegen des Mangels gemeinschaftlicher Töne und einer tonalen Verwandtschaft, den Eindruck des Herben und Fremdartigen. In dieser Beziehung sind die auf stufenweisen Bässen aufeinander folgenden Dreiklänge charakteristisch, z. B.

<i>a</i>	<i>h</i>	<i>c</i>		<i>b</i>	<i>as</i>	<i>g</i>
<i>e</i>	<i>g</i>	<i>a</i>		<i>g</i>	<i>f</i>	<i>d</i>
<i>cis</i>	<i>d</i>	<i>f</i>	oder	<i>es</i>	<i>c</i>	<i>h</i>
A	G	F		Es	F	G.

Mit der Einfachheit des Tonsatzes ist die Verständlichkeit der Worte und dadurch deren Eindringlichkeit verbunden. Die rhythmische Bewegung des Ganzen ist wenig ausgeprägt; sie hat in den ruhig ineinander verschlungenen Linien der Stimmen etwas von dem Unübersehbaren einer ausgedehnten Wellenfläche. Der Ausdruck hält sich in einer allgemeinen Grundstimmung und spitzt sich selten zur Betonung von Einzelheiten zu. — Der einfachste Tonsatz ist durch die Improperien, der künstliche durch die Omme armé-Messe vertreten. In der M. Papae Marcelli finden sich auch künstliche Imitationen. Von den Madrigalen sind die geistlichen über Petrarca's Stanzen zu Ehren der heil. Jungfrau geschrieben; einen starken Contrast zu diesen bilden manche weltliche Madrigale, wie „Oh bella Ninfa mia“.

Die Werke Palestrina's sind für reine Vocalmusik (Chormusik a capella) bestimmt. Eine kaum nennenswerthe Ausnahme bilden die vorerwähnten Ricercari für die Orgel. In späteren Auflagen einiger

Werke wurde (von Anderen) ein Basso continuo für Orgel hinzugefügt. Die Madrigale konnten vielleicht auch von Instrumenten ausgeführt werden.

Die hervorragendsten, zugleich berühmtesten Werke Palestrina's sind die Messen P. Marcelli, Omme armé, Ut re mi fa sol la, De beata Virgine, Assumpta est (Himmelfahrtsmesse), M. brevis; die Motetten Surge illuminare Jerusalem, Salve Regina, die Motetten des hohen Liedes; die Improperien; die Lamentationen; das zweichörige Stabat mater; das Offertorium Fratres ego enim accepi. — Manche dieser Kirchenstücke, wie die Improperien, das Stabat mater, die Himmelfahrtsmesse, die Motette Illuminare Jerusalem u. s. w., wurden und werden zum Theile noch jetzt alljährlich an gewissen Tagen in der päpstlichen Capelle aufgeführt. Als das berühmteste Werk Palestrina's galt aber stets die M. Papae Marcelli. Das sechsstimmige Original wurde später von Anerio für 4 und von Soriano für 8 Stimmen eingerichtet, beides nicht zum Vortheile des Werkes.

Hervorragendste Werke.

In so hohem Ansehen Palestrina als Tonsetzer schon bei seinen Zeitgenossen stand, die ihm auf dem Fusse folgende neue Richtung der Musik drohte ihn und seine Kunst vergessen zu machen. Doch die Kraft und Wahrheit, welche dieser monumentalen Kunst innewohnt, überdauerte die Wandlungen des Geschmacks. Jederzeit fanden sich Kenner und Verehrer derselben, welche sie treu bewahrten und kommenden Geschlechtern überantworteten. Der neuesten Zeit gehören endlich jene von historischem und künstlerischem Sinn geleiteten Bestrebungen an, welche auf die Erhaltung und Würdigung der Werke dieses Meisters gerichtet sind, eines Meisters, der den glänzenden Abschluss einer grossen Kunstepoche bedeutet.

Würdigung.

Die neueren und neuesten Veröffentlichungen von Werken Palestrina's (in moderner Notation und in Partitur) sind sehr zahlreich. Nur die wichtigsten derselben können hier angeführt werden.

Neue Ausgaben.

Alfieri's Ausgabe in 7 Bänden (ein Theil seiner Raccolta di musica sacra), Rom 1841—1846, enthält Messen, Motetten, Hymnen u. s. w. von Palestrina. — Proske's Musica divina, 1853—1863, enthält von diesem Meister 10 Messen, darunter Assumpta est und M. P. Marcelli, 21 Motetten, die Improperien u. s. w.; in desselben Selectus novus Missarum sind ebenfalls 2 Messen enthalten; endlich gab derselbe die M. P. Marcelli in dreifacher Gestalt, in der originalen, dann in der Bearbeitung zu 4 St. von Anerio und der zu 8 St. von Soriano (bei Schott, 1850) heraus. — Von französischen Ausgaben sind zu erwähnen: Adrien la Fage mit 5 Messen und 20 Motetten; „le Choeur“, Journal de musique relig., und „Maitrise“, Journal pour musique d'église, beide auch mit Stücken von Palestrina. — Denkmäler der Tonkunst, 1. Band, mit 36 Motetten von P., herausg. von Heinr. Bellermand, Hamburg 1869. — Musica sacra, Berlin bei Bote und Bock, Stücke von P. im 3., 5., 6., 12. und 16. Band.

Die bedeutendste neue Veröffentlichung ist die Gesamtausgabe der Werke Palestrina's bei Breitkopf & Härtel. Diese ist auf ca. 31 Bände veranschlagt und wird umfassen: 7 Bände Motetten zu 4, 5, 6, 7, 8 und 12 Stimmen (zusammen 274 Nummern), 1 Band Hymnen (45), 1 Band Offertorien (68), 15 Bände Messen (93), 2 Bände Madrigale (134), dann Lamentationen, Litaneien, Magnificat. Davon sind bereits

erschienen: 7 Bände Motetten, welche dem Plane der Gesamtausgabe vorangingen, herausgegeben von Th. de Witt, J. N. Rauch und Fr. Espagne; ferner die Hymnen, Offertorien, 11 Bände Messen, 2 Bände Madrigale, endlich die Litaneien und Magnificat, alle diese von dem gründlichen Forscher F. X. Haberl herausgegeben. Im Ganzen sind bereits 24 Bände dieser Gesamtausgabe erschienen.

Von neuen Ausgaben einzelner Werke Palestrina's sind zu erwähnen: das Stabat mater und die M. P. Marcelli, mehrfach erschienen; das Stabat mater, mit Vortragsbezeichnungen, für Kirchen- und Concertaufführungen bearb. von R. Wagner, Leipzig, Kahnt; das hohe Lied (Auswahl), herausgeg. von A. Thürlings; die Messe Assumpta est, herausgeg. von O. Braune; eine achtst. Messe, herausg. von Angmann; 6 ausgew. Madrigale, herausg. von Peter Druffel, sämmtlich bei Breitkopf & Härtel. Die Ricercari für die Orgel sind abgedruckt in A. W. Gottschalg's Repert. f. die Orgel, Heft 13 und 25, ferner in Eitner's Monatsheften, Beilage 1874.

Römische Schule.

Die Römische Schule, deren Haupt Palestrina war, hat ihre Bedeutung fast ausschliesslich auf kirchlichem Gebiete. Mit ihrer Vorgängerin, der niederländischen Schule, verglichen, besass sie eine reichere Mannigfaltigkeit der Formen, einen reineren, echt kirchlichen Styl, grössere Einfachheit. Die Formen umfassen die Messe, Motette und zahlreiche Gattungen geistlicher Gesänge, dann das Madrigal, die Villote. Messen über weltliche Grundmotive kommen noch zuweilen vor, insbesondere solche über das beliebte Omme armé; grösstentheils sind sie aber auf Ritualgesängen gebaut. Neben den Motetten treten von kirchlichen Formen häufig das Miserere (der 50. Psalm) und die Passion hervor. Das Madrigal erfährt eine ausgedehnte Pflege. Im Tonsatz erscheinen harmonische Härten seltener. Künsteleien der Mensur, die Räthselcanons und Mottos verschwinden. Endlich ist es eine andachtsvolle Grundstimmung, welche in den Werken dieser Schule wahrzunehmen ist.

Meister.

Von den Meistern der Römischen Schule in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. sind hervorzuheben:

Animuccia.

Giov. Animuccia, Mitschüler Palestrina's bei Goudimel in Rom, von 1555 bis zu seinem Tode 1571 Capellmeister im Vatican. Von seinen Compositionen sind nicht viele gedruckt worden. Hervorzuheben sind seine Laudi, welche für die Oratorien bei Fil. Neri bestimmt waren und um derenwillen man Animuccia auch den „Vater des Oratoriums“ genannt hat. — Giov. Maria Nanini, ebenfalls aus Goudimel's Schule hervorgegangen, gründete um 1571 in Rom selbst eine Musikschule, in deren Leitung er von seinem jüngeren Bruder Bernardino und von Palestrina unterstützt wurde; er starb 1607.

G. M. Nanini.

Seine veröffentlichten Werke bestehen in Motetten, Madrigalen, Canzonetten und einzelnen anderen Stücken. Seine Motette Hodie nobis coelorum rex wurde alljährlich am Christtage in der Sixtinischen Capelle gesungen. Auch sein Bruder Giov. Bern. Nanini schrieb zahlreiche Madrigale, dann Motetten und Psalmen, welche mit einer Orgelbegleitung versehen waren, ein Ausnahmefall in der Römischen Schule. Beide Nanini waren auch gelehrte Theoretiker. Aus ihrer

Bern. Nanini.

Schule gingen hervor: Francesco Soriano oder Suriano (1549 bis 1620), Capellmeister an mehreren Kirchen Roms und Componist von Madrigalen, Messen, Passionen und eines sehr künstlichen Canonwerkes; ferner Felice Anerio, geb. 1560, der Einzige, der nach Palestrina den Titel eines Componisten der päpstlichen Capelle besass; er schrieb geistliche und weltliche Madrigale und viele Kirchenstücke. Auch von seinem jüngeren Bruder Francesco, geb. 1567, der zuletzt Capellmeister am Lateran war, sind zahlreiche Werke, grösstentheils gedruckt, vorhanden. — Ein mit diesen Beiden gleichzeitiger Meister ist Ruggiero Giovanelli, 1594 Nachfolger Palestrina's als Capellmeister im Vatican. Im Auftrage Paul V. veranstaltete er eine neue Ausgabe des Graduals, welche in zwei Theilen, 1614 und 1615, von Medicis in Rom gedruckt wurde. Zahlreiche Kirchenwerke, darunter eine zwölfstimmige Messe, hinterliess er im Manuscript. Veröffentlicht wurden von ihm viele Madrigale.

Von hervorragender Bedeutung ist der Spanier Tommaso Ludovico da Vittoria, nach Palestrina der grösste Componist der Römischen Schule. Er ist um 1540 geboren, wirkte in Rom, bis er gegen 1589 in die Capelle Philipp II. nach Madrid berufen wurde. Die Zahl seiner gedruckten Werke, welche mit dem Jahre 1572 beginnen, ist nicht sehr gross; sie bestehen in Messen, Motetten, Magnificat, Hymnen. Das berühmteste seiner Werke ist das Officium defunctorum, welches eine sechsstimmige Trauermesse und andere Sätze enthält. Das Werk wurde 1605 in Madrid gedruckt. Jene tiefe Frömmigkeit und Schwermuth, welche eine Eigenthümlichkeit der spanischen Tonsetzer der römischen Schule bilden, findet man, wie bei seinem Vorgänger Morales, auch bei Vittoria ausgesprochen. Ueber seine Musik ist eine ernste, mystische Stimmung gebreitet.

Eine gesonderte Stellung unter den römischen Tonsetzern nimmt Luca Marenzio ein. Obwohl auch für die Kirchenmusik thätig und in dieser bedeutend, fällt sein Schwerpunkt jedoch in das specielle Gebiet des Madrigals. Marenzio, zwischen 1550 und 1560 bei Brescia geboren, lebte in Rom, stand auch durch einige Zeit in Diensten Sigismund III. von Polen, und trat endlich 1595 als Sänger in die päpstliche Capelle. Sein frühzeitiger Tod erfolgte 1599. Marenzio's zahlreiche Madrigale erschienen in 16 Büchern und wurden auch in Gesamtausgaben vereinigt; ihnen schlossen sich 6 Bücher Villanellen und Canzone alla Napoletana an. Aus Madrigalen bestand auch seine Musik zu einem Festspiel, welches 1585 in Florenz bei der Vermählung Ferdinand's von Medici aufgeführt wurde. — Die Madrigale dieses Tonsetzers sind Muster ihrer Gattung; ausdrucksvolle Melodik, charakteristische und geistreiche Züge bilden ihre auszeichnenden Merkmale. Eine sinnvoll angewendete Chromatik verleiht ihnen eine lebhaftere Färbung. Marenzio war als Madrigalist der beliebteste Tonsetzer des 16. Jahrh.; man nannte ihn *il più dolce cigno d'Italia*. Seine Madrigale erlangten eine weite Verbreitung und wurden namentlich in England sehr geschätzt.

Neuere
Ausgaben.

Von neueren Sammlungen, in welchen Compositionen der genannten Meister der Römischen Schule aufgenommen sind, ist die reichhaltigste Proske's *Musica divina*. In dieser sind vertreten: G. M. Nanini mit Motetten und einem Miserere, Bern. Nanini mit 4 Psalmen, Suriano mit 2 Messen, Antiphonen, 4 Passionen u. s. w., Fel. Anerio mit 2 Messen, vielen Motetten, 6 Psalmen, *Te Deum*, *Magnificat*, Giovanelli mit einem Psalm und 2 Motetten, Vittoria mit 6 Messen, darunter die *M. pro defunctis*, vielen Motetten, *Falsi bordoni*, Hymnen u. s. w., Marenzio mit 15 Motetten. Ausserdem enthalten noch P. Martini's Lehre vom Contrapunkt 1774, Rochlitz' Sammlung vorz. Gesangst., Bock's *Musica sacra* u. s. w. Stücke von Animuccia, Nanini, Anerio, Vittoria. Ein Requiem von Franc. Anerio ist bei Pustet in Regensburg erschienen. Von den Madrigalen Marenzio's sind nur wenige in neueren Werken, wie in Burney, Martini, Winterfeld's *Gabrieli* 1834, Kiesewetter's *Schicks. u. Besch. des weltl. Ges. u. s. w.* wiedergegeben.

Die spätere
Römische
Schule.

Die Römische Schule lässt sich in ihrem Styl und in ihren Tonsetzern bis in das 18. Jahrh. verfolgen. Zunächst schliessen sich an: Gregorio Allegri (bis 1652, mit seinem berühmten Miserere), Virgilio Mazzocchi (bis 1646, Leiter der Gesangschule für die päpstlichen Sänger); noch gehören dem 17. Jahrh. an Orazio Benevoli und Gius. Ercole Bernabei. In das 18. Jahrh. reichen Ottavio Pitoni, Agostino Steffani u. s. w. Mit dem Aufblühen der Oper trat die Bedeutung der Römischen Schule zurück; ihre ehrwürdigen Traditionen erhielten sich aber fortan in ihren Meisterwerken und deren Aufführungen in Rom. Die musikalischen Aufführungen in der Sixtinischen Capelle zeichneten sich durch ihre Eigenart und Vollendung aus, auch waren sie stets mit einem heiligen und zugleich geheimnissvollen Zauber umgeben. Bis in das vorige Jahrhundert behaupteten sie sich auf ihrer Höhe, um dann allmählig zu verblassen. Noch in der Gegenwart üben aber diese Aufführungen, besonders in der Charwoche, ihre Anziehungskraft auf die in Rom versammelten Angehörigen aller Nationen.

Aufführungen
in der
Sixtinischen
Capelle.

Venetia-
nische
Schule.

Gleichzeitig mit der Römischen Schule blühte die, ihrem Ursprunge nach ältere, Venetianische Schule. Beide waren Pflanzschulen der Niederländer. Die erstere geht von Goudimel, die letztere von Willaert, als ihren Stiftern aus. Die polyphone Kunst des 16. Jahrh. und ihre Formen bilden ihre gemeinsame Wirkungssphäre. Innerhalb derselben besitzt aber die Venetianische Schule ihre besondere Eigenthümlichkeit. Glanz und Farbe sind die charakteristischen Merkmale derselben. Vielstimmigkeit und getheilte Chöre werden hier mit Vorliebe gepflegt und dadurch harmonische Fülle und wechselnde Klangwirkungen erzielt. Die reichlichere Verwendung der Chromatik durchbricht allmählig die Schranken der alten Tonarten und verleiht der Stimmführung, wie der Harmonie, Biegsamkeit und Farbe. Zugleich erhöht eine lebhaftere Rhythmik die Mannigfaltigkeit des Tonsatzes. Endlich gehört die selbständigere Entwicklung der Instrumentalmusik zu den unterscheidenden Zügen der Venetianer. — Im Ganzen war die Richtung der Venetianischen

Charakteristik.

Schule, gegenüber der beharrenden der Römischen, eine fortschrittliche. Hier fand daher auch die neue Kunst des 17. Jahrh. einen vorbereiteten und empfänglichen Boden, und so wird es erklärlich, dass in der Venetianischen Schule schon im Beginne des 17. Jahrh. eine vollständige Wandlung eintrat. — Der Einfluss der Venetianischen Schule und ihrer Meister reichte weit über die localen Grenzen hinaus; namentlich war es Deutschland, welches neben anderen Beziehungen, auch musikalische mit Venedig unterhielt. Venetianische Werke fanden ihren Weg leicht dahin, deutsche Künstler zogen nach Venedig, um sich dort auszubilden. Was für Rom die päpstliche Capelle, das bedeutete für Venedig im 16. Jahrh. die Marcuskirche. Von ihr geht die Richtung der höheren Tonkunst aus, in ihren Räumen wirken fast alle bedeutenden Musiker Venedigs als Capellmeister, Organisten. Als Capellmeister folgen nach Willaert (1527—1562) und de Rore (1563—1565): Zarlino (1565—1590), Donati, Croce, Martinengo, bis 1613 Monteverde, der geniale Vertreter einer neuen Kunst, auch zu dieser musikalischen Würde gelangte. Als Organisten (an der ersten oder zweiten Orgel) erscheinen von Mitte des 16. Jahrh. angefangen: Parabosco, Annibale Padovano, Merulo, Andrea und Giov. Gabrieli u. s. w.

Marcuskirche.

Capellmeister.

Organisten.

Diese Tonmeister der Marcuskirche umgibt ein weiterer Kreis verwandter Künstler des übrigen Italien, welche sich der Venetianischen Schule anschliessen.

In Venedig wirkten:

Gioseffo Zarlino, Schüler Willaert's, der Nachfolger de Rore's als Capellmeister an S. Marco, vorzugsweise als Theoretiker und Tonlehrer von hoher Bedeutung. Geboren in Chioggia bei Venedig 1519, schlug er die geistliche Laufbahn ein, welche ihn fast bis zum Bischofssitze seiner Vaterstadt führte. Capellmeister an der Marcuskirche war Zarlino von 1565 bis zu seinem Ende 1590. Als Componist wird er nicht zu den erfindungsreichen, wohl aber zu den gelehrten gezählt. Zudem hat sich nur wenig von seinen Werken erhalten. Berichtet wird von einem Schauspiel, Orfeo, mit Musik von Zarlino, deren Existenz ebenso zweifelhaft, als ihre muthmassliche Beschaffenheit ist. Auf Zarlino folgten Baldassare Donato (oder Donati) von 1590 bis 1603, dann Giov. dalla Croce, geboren gegen 1560, Schüler Zarlino's, Capellmeister von 1603 bis 1609. Dieser gehört zu den bedeutenden und zu seiner Zeit beliebten Tonsetzern der Venetianischen Schule. Seine Werke bestehen in Madrigalen, Motetten und Psalmen; ein Curiosum bilden seine „Triacca musicale“ (capricci), 1597, komische Charakterbilder, zum Theil im venetianischen Dialekt.

Zarlino.

Croce.

Von den Organisten der Marcuskirche wird Girol. Parabosco, ein Schüler Willaert's, 1551—1557 an der zweiten Orgel angestellt, auch als vorzüglicher Clavierspieler genannt. Von seinen Compositionen ist nichts bekannt; Mehreres dagegen von seinen Novellen und Gedichten. Sein unmittelbarer Nachfolger war Merulo.

Parabosco.

Merulo.

Claudio Merulo da Coreggio, geb. 1533, war zuerst Organist in Brescia, dann von 1557 an in der Marcuskirche zu Venedig. Als Orgelspieler bewundert, als Lehrer und Tonsetzer geschätzt, verlebte er 27 Jahre in dieser Stadt. Seine letzte Lebenszeit brachte er in Parma zu, wo er 1604 starb. Er ist neben Cyprian de Rore in der dortigen Kathedrale begraben. Eine kleine Orgel, von ihm selbst erbaut, ist noch erhalten. (Porträts Merulo's befinden sich in den Bibliotheken zu Bologna und Mailand.) Unter seinen Werken, welche Motetten, Madrigale und Kirchenstücke umfassen, sind seine Orgelstücke in historischer Beziehung die wichtigsten.

Ihre volle Entwicklung erreichte die Venetianische Schule mit den beiden Gabrieli's, Onkel und Neffe.

Andrea
Gabrieli.

Andrea Gabrieli ist schon Meister jener prachtvollen Tonmassen, welche er zu schönen Klangwirkungen gliedert. Ausserdem ist er durch seine Orgelstücke für die Entwicklung eines selbständigen Instrumentalstils wichtig. Seine Lebenszeit erstreckt sich von 1510 bis 1586. Aus Willaert's Schule hervorgegangen, kam er zuerst an die zweite Orgel, dann 1566 nach Merulo an die erste Orgel von S. Marco. Sein Ansehen und Ruf als Tonsetzer reichte weit über seine Vaterstadt Venedig hinaus, und auch aus der Ferne zogen Kunstjünger heran, um bei ihm zu studiren, wie der Deutsche Hasler, der Niederländer Sweelink. Andrea Gabrieli war vor Allem Kirchencomponist; er schrieb Messen, Motetten, Psalmen, sogenannte Concerti u. s. w., ausserdem aber auch Madrigale und Orgelstücke. Die Sacrae cantiones kamen 1565, Messen 1570, 2 Bücher Madrigale 1574 in Druck heraus. Seine zweichörigen Festcantaten, zur Anwesenheit Heinrich III. in Venedig componirt, erschienen später in einer Sammlung „Gemme musicale“ 1587 bei Gardano. Als sein schönstes Werk werden die sechsstimmigen Busspsalmen, 1583, betrachtet. Nach seinem Tode gab Giov. Gabrieli 1587 die Canti concerti seines Onkels heraus, in welchen, nebst 67 Gesängen von Andrea, auch 10 von Giovanni enthalten sind. Endlich sind Orgel- und Instrumentalstücke von A. Gabrieli veröffentlicht worden. Die weitaus überwiegende Zahl seiner Vocalwerke ist vielstimmig und mehrchörig. In letzterer Schreibart erreichte er durch die Gegenüberstellung von Chören höherer und tieferer Tonlage, wie in den dreichörigen Psalmen, contrastirende Klangwirkungen. Viele seiner Vocalwerke sind, wie üblich, mit der Bestimmung versehen, dass sie auch auf Instrumenten ausgeführt werden können.

Giovanni
Gabrieli.

Leben.

Mit Giovanni Gabrieli ist der grösste Tonsetzer der Venetianischen Schule und zugleich einer der grössten des 16. Jahrh. genannt. Von der Lebensgeschichte Giov. Gabrieli's ist nur wenig bekannt. Er ist 1557 zu Venedig geboren, welche Stadt er niemals verlassen zu haben scheint. Von seinem Onkel Andrea ausgebildet, trat er schon 1575 als Tonsetzer hervor; bedeutend war er auch als Orgelspieler. 1585 wurde er als Organist in die

Kirche S. Marco berufen. Bekannt ist ferner sein Freundschaftsverhältniss zu seinem Mitschüler Hans Leo Hasler, sind seine Beziehungen zu der Patrizierfamilie der Fugger in Augsburg. Als sein berühmtester Schüler ist der Deutsche Heinrich Schütz, der von 1609 bis 1612 in Venedig weilte, zu nennen. Gabrieli starb 1612 oder 1613 und ist bei S. Stefano in Venedig begraben. — Auch Giovanni Gabrieli schrieb vorzugsweise für die Kirche. In seinen Werken ist die Eigenthümlichkeit der venetianischen Schule am vollsten ausgeprägt. Bei ihm verbinden sich Ernst und Würde mit lebendiger Gestaltungskraft und glänzendem Colorit. Gabrieli imponirt nicht so sehr durch die Kunst des polyphonen, fugirten Tonsatzes, in welcher er anderen grossen Meistern nachsteht, als durch die Beherrschung der Tonmassen. Er fasst sie in harmonischer Fülle zusammen, oder gliedert sie in Chorgruppen, die er in individueller Gestaltung und in contrastirenden Klangfarben auseinander zu halten weiss. Der fortschrittliche Charakter in der Musik Gabrieli's tritt in der ausdrucksvolleren Wiedergabe des Textes, in einer klareren Rhythmik und in der freieren Behandlung der Kirchentonarten hervor. Letztere macht sich auch in einer ausgebildeteren Chromatik geltend und bereitet den Uebergang zu der modernen Tonalität vor. Als ein neues und belebendes Element erscheint in den Kirchenwerken Gabrieli's die Verwendung von Instrumenten. Viele seiner Werke sind zwar für Chor a capella geschrieben, andere lassen die Ausführung der Vocalstimmen auch auf Instrumenten zu, in den späteren Kirchencompositionen aber treten dem Vocalchor Instrumentalstimmen gegenüber, und zwar theilweise in selbständiger Haltung oder im Wechselspiel. Die Gattung der Instrumente ist in den seltensten Fällen angegeben. Auch auf dem Gebiete der reinen Instrumentalmusik, welches er mit seinen Orgel- und Instrumentalstücken betrat, theilt er sich mit Merulo und A. Gabrieli in die Vorarbeit zu einer neuen Kunst. Vocale Klangwirkungen, Chromatik und Instrumentenspiel vereinigen sich zu jenem Farbenreichthum, der die Venetianische Schule und insbesondere Giov. Gabrieli charakterisirt. Hat man Palestrina den Rafael der Musik genannt, so wird Giov. Gabrieli seinem Landsmanne, dem grossen Coloristen Tizian verglichen. — Die Werke Gabrieli's bestehen in Kirchencompositionen (keine Messen), Madrigalen und Instrumentalstücken. Die Reihenfolge derselben eröffnen die 1575 in Venedig gedruckten Madrigale; andere Madrigale folgten 1585 und 1587. Den von Gabrieli herausgegebenen Canti concerti seines Onkels sind auch fünf geistliche und fünf weltliche Gesänge seiner Composition beigegeben. Ausserdem wurden verschiedene Kirchenstücke von ihm in Sammlungen seiner Zeit, auch in Deutschland und Holland, aufgenommen. Sein berühmtestes Werk ist das der *Symphoniae sacrae*, in zwei Theilen, 1597 und 1615 erschienen; es enthält Gesangs- und Instrumentalsätze zu 7 bis 16 Stimmen, Motetten zu 2, 3 und 4 Chören.

Charakteristik.

Werke.

Zu erwähnen sind noch die „Canzoni e Sonate“ für 3 bis 22 Instrumente „aller Art“, und eine kleine Anzahl von Orgelstücken, Canzonen und Ricercari, welche zusammen mit jenen Andrea's gedruckt wurden.

Neuere Veröffentlichungen.

Von den genannten Meistern der Venetianischen Schule sind in neueren Werken und Sammlungen vertreten: Zarlino in Burney, Hawkins, Martini's Contrapunkt, Paolucci's Kunst des Contrapunkts 1765 (1 Antifona); Donati in Burney, Kiesewetter's Schicks. und Besch. u. s. w. (eine Villanella), Reissmann's Gesch. d. M. (dieselbe), Prince de la Moskwa's Recueil, Paris 1843 (Villote napolitane); Croce in Proske's Mus. divina (8 Motetten und Responsorien); Andrea Gabrieli in Proske (2 Messen und 13 Motetten); Giov. Gabrieli in Winterfeld's Gabrieli (23 Gesangsätze), Proske (Magnificat), Schlesinger's Musica sacra 1834 (5 Stücke), C. F. Becker (3 zweichörige Gesänge) bei Breitkopf & Härtel, Commer's Musica sacra, 15. und 16. Band. (Von Merulo's und Anderer Instrumentalstücken ist hier noch abgesehen.)

Spätere Venetianische Schule.

Die Venetianische Schule nimmt vom Beginne des 17. Jahrh. einen veränderten Charakter an, indem sie sich der neuen Richtung der Musik anschliesst. Man hat daher eine ältere venetianische Schule und eine neuere, welche bis in das 18. Jahrh. zu verfolgen ist, zu unterscheiden. Wenn auch in der letzteren die kirchliche Tonkunst, namentlich an S. Marco, ihre fortgesetzte Pflege fand, ihre geschichtlich wichtigste Sphäre liegt ausserhalb derselben, in dem ausdrucksvollen weltlichen Gesang, der Cantate, der Oper. Die Koryphäen dieser neueren Venetianischen Schule sind Monteverde, Cavalli, Cesti, Carissimi, Legrenzi im 17., Lotti, Caldara u. s. w. im 18. Jahrh.

Das übrige Italien.

Auch in den anderen Gebieten Italiens, vorzüglich in Oberitalien, blühte in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. eine rege musikalische Production, an welcher zahlreiche Tonsetzer theilnahmen. Diese stehen meist unter dem Einflusse der Venetianischen Schule. In Florenz ersteht gegen Ende des Jahrhunderts jene eigenartige Bewegung, welche einer Wiedergeburt der griechischen Tonkunst zusteuert, auf diesem Wege aber bei dem Einzelgesang und dem musikalischen Drama anlangt. Aus Süditalien ist noch nichts musikalisch Erhebliches zu melden.

Von namhafteren Meistern Oberitaliens wirkten:

Modena.
Or. Vecchi.

In Modena: Orazio Vecchi (1551—1604 oder 1605), Capellmeister des Herzogs, ein gelehrter Musiker, der viele Kirchenwerke, Messen und Motetten schrieb, sich auch an der Revision der 1591 in Venedig erschienenen Ausgabe des römischen Graduals betheiligte. Merkwürdiger ist er in seinen weltlichen Stücken, in seinen Madrigalen. Canzonetten, insbesondere in der im Madrigalstyl componirten Comödie unter dem Titel l'Anfiparnasso.

Ferrara.

In Ferrara: Francesco della Viola, Sohn oder Neffe von Alfonso della Viola, ein Schüler Willaert's, Madrigalcomponist. — Zum Theil in dieser Stadt, zum Theil in Rom wirkte Nicolo Vicentino, geboren 1511 in Vicenza, Capellmeister und Lehrer der herzoglichen Familie in Ferrara, auch als geschickter Clavierspieler geschätzt.

Vicentino.

Vicentino stellte sich die Aufgabe, das chromatische und enarmonische System der Griechen auf die moderne Musik anzuwenden. Eigensinnig in der Verfolgung dieser trügerischen Idee, schrieb er Madrigale in diesem angeblich griechischen Systeme, erfand er ein Clavier, Archicembalo genannt, mit mehreren Claviaturen zur Darstellung chromatisch-enharmonischer Tonverhältnisse, auch rühmte er sich einer auf diesem Princip beruhenden Gesangsmethode, welche er jedoch geheimhielt. Aufsehen erregte in Rom ein über diese Frage geführter Streit zwischen Vicentino und dem Musiker Lusitano, der in Gegenwart von Mitgliedern der päpstlichen Capelle zu Ungunsten des Ersteren entschieden wurde. Zu seiner Rechtfertigung veröffentlichte Vicentino 1555 eine Schrift: *l'Antica musica ridotta alla moderna pratica*.

In Padua: Costanzo Porta, Schüler Willaert's, Franciscanermönch, ein Componist ernst-gediegener Richtung. In seinen Motetten, Messen, Antiphonen, Madrigalen macht sich oft ein sehr künstlicher Tonsatz bemerkbar.

Padua.
C. Porta.

In Bologna: Andrea Rota, geboren gegen 1540, der in seinen Madrigalen, Motetten u. s. w. sich ebenfalls den gediegenen Tonsetzern anreihet. — Das Wirken Adriano Banchieri's, geboren in Bologna 1567, reicht schon weit in das 17. Jahrh. hinein. Seine Leistungen sind vielseitig. Ausser Kirchlichem hat er zahlreiche Madrigale und Canzonetten geschrieben; merkwürdig ist er in seinen Komödien, deren Musik aus Madrigalen besteht und deren Inhalt oft grotesk-komisch ist. In dieser Gattung erscheint er als Nachahmer Or. Vecchi's. Auch Instrumentalstücke finden sich bei ihm. Endlich ist Banchieri als Verfasser von musikalischen Lehrbüchern zu erwähnen.

Bologna.
Banchieri.

In Mantua: Alessandro Striggio, geboren gegen 1535, Capellmeister in Mantua, Organist und Lautenspieler. Er ist insbesondere durch seine Musik für verschiedene Schauspiele zu Hoffestlichkeiten erwähnenswerth. Man bringt ihn schon mit den Anfängen eines ausdrucksvollen Einzelgesangs in Verbindung. Ein komisches Werk von ihm unter dem Titel „Das Geschwätz der Waschfrauen“ u. s. w. zu 4 bis 7 Stimmen erschien 1584 in Venedig. — In Mantua wirkte auch Marcantonio Ingegneri, geboren circa 1545, ein guter Kirchencomponist und Lehrer Monteverde's.

Mantua.

In Vicenza ist Leone Leoni, in Verona Matteo Asola, Beide vorzügliche Tonsetzer für die Kirche, zu nennen.

In Mailand: Orfeo Vecchi (1540—1613), Priester und Capellmeister daselbst, der viele Messen, dann Motetten, Psalmen, Chansons schrieb. — Giov. Gastoldi, Capellmeister in Mantua, dann von 1592 an in Mailand, ist besonders bemerkenswerth in seinen „Balletti zum Singen, Spielen und Tanzen“. Von der Beliebtheit dieser zuerst 1591 in Venedig erschienenen Stücke zeugen die wiederholten Auflagen, welche bis 1637 reichen. In diesem Werke kommt auch eine „Maskerade der Jäger“ und ein „Schäferspiel“ vor. Auch

Mailand.

Gastoldi.

Balletti in Lautentabulatur, dann Concerte zu 8 Stimmen für Instrumente (ohne specielle Angabe derselben) sind zu erwähnen. Ausserdem schrieb Gastoldi in allen gebräuchlichen Kunstgattungen, wie Madrigale, Canzonen, Psalmen und Messen.

Florenz. Florenz tritt erst mit der Epoche des neuen Musikstyls in den Vordergrund.

Neapel. Neapel ist in dieser Zeit durch den genialen Kunstfreund, Fürsten von Venosa vertreten. Nächst Marenzio gehört er zu den bevorzugten Madrigalisten des 16. Jahrh. Carlo Gesualdo, Principe di Venosa, geboren um die Mitte des 16. Jahrh., Neffe des Cardinals Alfonso Gesualdo, 1613 in Neapel mit dem Lorbeer gekrönt, besass eine vielseitige und originelle musikalische Begabung. Er war auf vielen Instrumenten, besonders auf der Laute, geschickt, auch unter-

Madrigale. hielt er selbst eine kleine Capelle. Seine fünfstimmigen Madrigale erschienen in 6 Büchern zuerst in Genua 1585, dann 1613 zu einer Gesamtausgabe vereinigt in Partitur. Die Madrigale Venosa's, welchen ein poetischer, meist melancholischer Zug eigen ist, enthalten viel Ungewöhnliches, Ueberraschendes. Weicher, empfundener Gesang findet sich neben kühnen, neuartigen, aber auch harten harmonischen Uebergängen, Anziehendes neben Abstossendem. Man betrachtet diesen Tonsetzer als einen der Vorläufer der neuen Richtung in der Musik. Neapel und die Neapolitanische Schule, in welcher einst die Oper ihre volle Blüthe entfalten sollte, erscheinen erst mit dem Ende des 17. Jahrh. auf dem musikgeschichtlichen Schauplatz.

Neapolitanische Schule.

Neuere Veröffentlichungen.

Von Orazio Vecchi sind Tonstücke aufgenommen in Proske's *Musica divina* (Kirchenstücke, darunter M. pro defunctis), Scenen aus dessen *Anfiparnasso* (insbesondere die Judenscene) in Burney, Kiesewetter's *Schicks. u. Besch. u. s. w.*, Catelani's *Della vita e delle opere di Or. Vecchi* (Mailand 1859), *La Fage, Essais* (Paris 1864) u. s. w.; von C. Porta in Martini, Dehn, *Sammlung älterer Musik* 1837, 4. Lief., Kiesewetter, Proske's *Mus. div.* (Vieles); von Rota in Martini's und Paolucci's *Contrapunkt*; von Striggio in Hawkins' *Gesch. d. M.* (Madrigal); von Ingegneri in Dehn w. o. (Motette); von Asola in Proske (2 Messen und andere Kirchenstücke), in Bock's *Musica sacra*, Messe bei Pustet in Regensburg; von Gastoldi in Burney, Kiesewetter, C. F. Becker's *mehrst. Gesänge*, Schneider's *das Lied*; von Venosa *Madrigale* in Burney, Hawkins, Martini, Kiesewetter, Winterfeld's *Gabrieli*, Prince de la Moskwa's *Receuil*.

Deutschland.

Wenden wir uns nun wieder nach Deutschland zurück, so gewahren wir in der Musik der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. den steigenden fremdländischen Einfluss. „Welsche“ Art und Formen werden hier mit Vorliebe aufgenommen und nachgeahmt. Auch die bedeutenden Meister, welche Deutschland zu Ende des Jahrhunderts aufzuweisen hat, stehen im Zusammenhang mit der italienischen Kunst, insbesondere der Venetianischen Schule. In den Hofcapellen zu München, Dresden, Wien, Prag und bei Fugger in Augsburg nehmen Niederländer und Italiener bevorzugte Plätze ein. Die Blüthezeit des deutschen Liedes ist vorüber, wenn auch dasselbe gegen Ende des 16. Jahrh. noch kräftige Schösslinge treibt. Das Grundwesen der deutschen Ton-

kunst jedoch, ihre Innerlichkeit und Empfindung bleiben von der fremden Einwirkung unberührt und der Zukunft erhalten.

Die rein deutsche Richtung der Tonkunst ist in dieser Zeit durch die protestantische Choralkunst vertreten. Diese hat ihre Heimstätte in den Cantoraten Deutschlands zu Leipzig, Mühlhausen, Augsburg, Meissen, Magdeburg, Frankfurt a. d. O., Hamburg, Lüneburg u. s. w., denen auch die meisten Tonsetzer dieser Kunstgattung angehören. Die Choralbearbeitung nimmt einen veränderten Charakter an. Noch immer wird der Choral motettenartig behandelt, doch gewinnt daneben die einfachere Weise der Harmonisirung immer mehr an Boden. Die Chormelodie tritt in die Oberstimme, die Polyphonie ordnet sich ihr unter. In solcher Gestalt konnte der Choral auch dem Gemeindegesang als Stütze dienen. Dieser Zweck wird besonders betont in den Choralbearbeitungen von Lucas Osiander, württemb. Hofprediger, „50 geistliche Lieder und Psalmen“, welche 1586 erschienen. Der ausschliesslich protestantischen Richtung gehören ferner an: Lucas Lossius (1508—1582), Rector zu Lüneburg, der Herausgeber von Luther's Psalmodie, auch Verfasser eines damals sehr verbreiteten musikalischen Lehrbuches; Sethus Calvisius, deutsch Kalwitz (1556—1615), der in seinen, ebenfalls einfachen, Choralbearbeitungen voll Kraft und Eindringlichkeit ist. Calvisius, welcher der Reihe berühmter Cantoren der Leipziger Thomasschule angehört, war auch als musikalischer Schriftsteller thätig. Seine vielseitige Gelehrsamkeit umfasste die Mathematik, Astronomie u. s. w.

Joachim a Burgk (gest. 1610), Cantor und Organist in Mühlhausen, Componist deutscher Passionen nach den vier Evangelisten, dann geistlicher Lieder und Oden, darunter auch solche „auf Vilanellen-Art“, „teutsche Lieder vom heil. Ehestande“, 1583 und 1596. — Barth. Gesius, Cantor in Frankfurt a. d. O., Tonsetzer einer 1588 gedruckten deutschen Passion, zeichnete sich ebenfalls in der einfachharmonischen Bearbeitung geistlicher Lieder aus. — Auch der Hamburger Organist Hier. Prätorius (Schulz) ist hier zu nennen. — Der bedeutendste und in seinem Wirken nachhaltigste Meister dieser Gruppe ist Johann Eccard. Geboren 1553 in Mühlhausen, Schüler des Orlando Lassus, führte ihn seine Laufbahn nach Augsburg, Königsberg, endlich nach Berlin, wo er 1611 starb. Seine würdevollen, dabei leichtfasslichen Kirchenwerke erlangten eine grosse Popularität. Eccard's wichtigste Werke sind die fünfstimmig bearbeiteten Kirchenlieder und die „Preussischen Festlieder“ für 5 bis 8 Stimmen, 1598 (von seinem Schüler Stobäus noch 1642—1644 wieder herausgegeben); auch anmuthige weltliche Lieder hat er hinterlassen. Werke dieses Meisters haben sich bis auf die neueste Zeit, besonders in Berlin, in Uebung erhalten.

Einen weiteren, über die kirchlich-protestantische Richtung hinausreichenden, Gesichtskreis beherrschten die deutschen Tonsetzer Hassler, Gumpeltzheimer, Gallus, Erbach, Meiland,

Aichinger, welche sämmtlich dem Ende des 16. Jahrh. und dem Anfang des 17. Jahrh. angehören. Aus dieser Gruppe ragt vor Allem Hassler hervor, welcher nach Senfl das deutsche Lied wieder zu Ehren brachte. Senfl und Hassler sind die bedeutendsten deutschen Tonsetzer des 16. Jahrh. — Hans Leo Hassler (Hasler), geboren in Nürnberg 1564, studirte um 1584 in Venedig unter der Leitung Andrea Gabrieli's. Im folgenden Jahre kam er als Organist zum Grafen Fugger nach Augsburg, dann 1601 als Capellmeister nach Nürnberg, wirkte später in Prag unter Rudolf II. (von diesem in den Adelstand erhoben), trat dann in die Dienste des Kurfürsten Christian II. von Sachsen und starb in Frankfurt a. M. 1612. Hassler galt als einer der grössten Orgelspieler seiner Zeit. Als Componist bemeisterte er die contrapunktische Kunst und ihre grossen Formen ebenso, als ihm auch die Einfalt der Empfindung und selbst heitere Anmuth und Humor zu Gebote standen. Den italienischen Einfluss zeigen seine lateinischen Kirchengesänge, Messen, Motetten, seine Canzonetti und Madrigale. Deutsches Wesen spricht sich in seinen weltlichen Liedern aus, wie in dem zart-innigen „Mein Gemüth ist mir verwirret“, welches später mit geistlichem Text in den Choralgesang überging. Zu der evangelischen Kirche stand Hassler durch seine einfach-harmonischen Bearbeitungen geistlicher Gesänge in Beziehung. Von seinen Werken sind besonders hervorzuheben: „Lustgarten neuer teutscher Gesänge“ zu 4 bis 8 Stimmen 1601 (darin sind auch Instrumentalsätze enthalten), „Psalmen und christliche Gesäng“ 1607, „Teutsche Kirchengesäng auf die gemeinen Melodeyen“ 1608. — Ihm zu-

nächst an Bedeutung steht Adam Gumpeltzheimer, geboren 1560, Cantor in Augsburg, in der kraftvoll sinnigen Behandlung des harmonischen Satzes hervorragend. Seine deutschen geistlichen Lieder veröffentlichte er unter den Titeln: Lustgärtlein 1591, Würtzgärtlein 1594 u. s. w. Auch sind vortreffliche Motetten und andere geistliche Stücke von ihm in Sammlungen der Zeit aufgenommen. Ausserdem ist er der Verfasser eines seiner Zeit sehr geschätzten musikalischen Lehrbuches. — Berühmt ist auch Jacobus Gallus (deutsch Handl), dessen rührendes „Ecce quomodo moritur justus“ eine weite Verbreitung gefunden hat. Gallus ist 1550 in Krain geboren, kam an den Hof Rudolf II. nach Prag, wo er schon 1591 starb. Er schrieb zahlreiche Werke, Messen (in der k. Bibliothek in Berlin und in der Wiener Hofbibliothek), Motetten und andere mehrstimmige Kirchengesänge. In der Sammlung von Bodenschatz 1618 ist eine Anzahl seiner Gesänge enthalten. — Bedeutend sind auch Christian Erbach, geboren 1560, bei Fugger in Augsburg, Jacob Meiland (1542 bis 1577), Capellmeister in Anspach, Gregor Aichinger, geboren 1565, Priester, Organist bei Fugger, ein gediegener Tonsetzer lateinischer und deutscher Gesänge, wie italienischer Canzonetten. Alle diese Componisten studirten ihre Kunst in Italien und schufen unter dem Einflusse der Römischen und der Venetianischen Schule. — Eine hoch-

Hassler.

Gumpeltzheimer.

Gallus.

Erbach.

Meiland.

Aichinger.

wichtige Erscheinung bildet der an der Grenzscheide des Jahrhunderts stehende deutsche Tonsetzer und Schriftsteller Michael Prätorius (1571—1621); sein Wirken gehört schon überwiegend der nächsten Epoche an. Durch ihn führt die Entwicklung der deutschen Tonkunst zu Heinrich Schütz, dem grössten deutschen Meister des 17. Jahrh., und weiter zu ihren Höhepunkten Händel und Bach.

Choral-Melodien und Bearbeitungen, auch der letztgenannten Meister, finden sich in den schon früher angeführten neueren Werken und Sammlungen.

Neuere Ausgaben.

Von Joh. Eccard wurden neu veröffentlicht: Geistliche Lieder, nach der Originalausgabe von 1597 in Partitur gesetzt, 1860; Preussische Festlieder, 1858; 12 Gesänge in „Geistliche Musik aus dem 16. und 17. Jahrh.“, 1. Lief., 1870, sämmtlich herausg. von Teschner.

Von Hassler: Psalmen und Kirchengesänge (1608), herausg. von Teschner; Compositionen in Commer's Musica sacra, 13. und 14. Band, 1872, 1873; „Lustgarten“ (1601) in den Publicationen der Ges. f. Musikforschung, 1887; 3 Messen, 8 Motetten und andere Kirchenstücke in Proske's Musica divina; 2 Messen bei Pustet in Regensburg; „Mein Gemüth ist mir verwirret“ in C. F. Becker's Lieder und Weisen, in Schneider's Das deutsche Lied u. s. w.; „Herzlich lieb hab' ich dich“, achtst., in Kade's Beisp. zu Ambros; u. s. w.

Von Gumpeltzheimer: Tonsätze in Musica sacra, 11. Band; in Winterfeld's Evang. Kirchengesang. — Von Gallus: In Rochlitz' Sammlung; in Musica sacra, 5., 11. und 12. Band; in Proske's Mus. divina (18 Kirchenstücke); Zahn, Kirchengesänge für Männerchor, Nürnberg 1857, 1860; Kade (Ambros); Commer's Musica sacra, 15. Band; das „Ecce quomodo moritur justus“ ist in vielen Sammlungen, wie in Musica sacra von Bock, bei Rochlitz, Proske u. s. w. aufgenommen. — Von Meiland: In Winterfeld's Evang. Kircheng. — Von Aichinger: In Proske's Mus. divina (20 Kirchenstücke, Motetten u. s. w.).

Niederländer und Franzosen, Italiener, Deutsche sind jene Nationen, welche hervorragenden Antheil an der Entwicklung und Förderung der alten Tonkunst genommen. Ein viel bescheidenerer, doch ehrenwerther Platz in der Geschichte dieser Kunst kommt den Engländern zu. Man ist gewohnt, die Engländer als eine musikfremde Nation zu betrachten, und ihnen höchstens die Aufnahmefähigkeit der in ihr Land eingeführten Musik zuzugestehen. Nun, im 15. und 16. Jahrh. machte sich diese Nation in der Musik auch schöpferisch hinlänglich geltend.

Die Engländer.

Die Tonkunst Englands im 15. und 16. Jahrh. umfasst folgende Gattungen: Contrapunktische Kirchenwerke, anglikanischer Gemeindegesang, Madrigal, Instrumentalmusik. Die contrapunktischen Arbeiten der Engländer sind im Wesentlichen denen der Niederländer verwandt. Die Entwicklung dieser Kunst in England erscheint aber insoferne als eine selbständige, als die ältesten Producte derselben mit jenen der Niederländer gleichzeitig hervortreten, oder gar, wie auch behauptet wird, diesen vorangehen. Jedenfalls im 16. Jahrh. fanden die musikalischen Werke der Niederländer ihren Weg nach England, nicht so aber die Meister selbst. Mit den niederländischen verglichen, erscheinen die contrapunktischen Arbeiten der Engländer ebenso künstlich, jedoch steifer. Von den Formen der

Contrapunkt.

Anglikanischer
Kirchengesang.

Madrigal.

Claviermusik.

Volkslied.

Tonsetzer.

Marbeck.

Tye.

White.

Tallis.

Kirchenmusik sind Messen, Motetten, Psalmen, Antiphonen (englisch Ant'hymns, zusammengezogen Anthems) u. s. w. vertreten. — In der Reformationszeit entsteht auch hier ein nationaler Kirchengesang, sowohl einstimmig, als auch in mehrstimmiger Bearbeitung wie in Deutschland, ohne jedoch zu ebenso kraftvoller und eigenartiger Ausbildung zu gelangen. Vorzugsweise war es der Psalmengesang, der in der anglikanischen Kirche blühte. — Das Madrigal, aus Italien eingeführt, wurde gegen Ende des 16. Jahrh. in England heimisch und nahm hier eine eigenthümlich nationale Färbung an. Das englische Madrigal bildet nicht nur die anziehendste Erscheinung der alten Tonkunst dieses Landes, sondern gehört überhaupt zu den frischesten Kunstproducten, die uns aus jener Zeit geblieben sind. — In der Instrumentalmusik endlich war es vorzüglich die Claviermusik, welche gegen Ende des 16. Jahrh. in England eine überraschende Stufe erreicht, und in ihrer Eigenart vereinzelt in Europa dasteht.

Die englische Tonkunst, insbesondere das Madrigal und die Instrumentalmusik, zog ihre beste Nahrung aus dem Volkslied. Die zahlreichen englischen, schottischen und irischen Volksmelodien, welche noch heute ihren besonderen Reiz üben, mögen zum Theil alten Ursprungs sein.

Die Blüthe der altenglischen Tonkunst fällt in die Zeit Heinrich VIII. (1509—1547), mehr noch in die der Königin Elisabeth (1558—1603). Die Zahl der englischen Tonsetzer im 16. Jahrh. ist zwar eine grosse, doch nur wenige derselben gelangten zu allgemeinerer Geltung.

Die Reihe der bedeutenderen Tonsetzer Englands im 16. Jahrh. eröffnet Robert Fayrfax, dessen mehrstimmige Messen und weltliche Lieder ganz niederländisch sind. (Handschr. in Oxford.) Ihm folgen Rob. Johnson, John Shepherd, Rob. Parsons, sämmtlich Contrapunktisten und kirchliche Tonsetzer. Als Begründer des anglikanischen Kirchengesangs gilt John Marbeck, Organist in Windsor, der als eifriger Anhänger der Reformation unter Heinrich VIII. heftige Verfolgungen zu erdulden hatte. Er gab 1550 eine Sammlung einstimmiger englischer Kirchengesänge unter dem Titel *Book of common prayer* heraus. Marbeck schrieb aber auch mehrstimmige Werke. Auch John Taverner gehört zu den Tonsetzern der Reformationszeit. Bedeutender als Kirchencomponisten waren Christopher Tye und Robert White.

Tye (gest. 1580) erhob die englische Kirchenmusik (Cathedral-music) auf eine höhere Stufe. Unter seinen zahlreichen Werken, Motetten, Anthems, ist das merkwürdigste die Composition eines grossen Theils der Apostelgeschichte in englischer Uebersetzung. Von dem noch gerühmteren White ist nur sehr wenig bekannt geworden. Den Gipfelpunkt erreichte die englische Tonkunst des 16. Jahrh. in Tallis und Bird. Sie sind vor Allem die grössten Kirchencomponisten ihrer Nation. Thomas Tallis, geboren Anfangs des 16. Jahrh., Organist der k. Capelle unter Heinrich VIII. und auch noch unter Elisabeth,

gestorben 1585, war ein tüchtiger Meister des künstlichen Contrapunkts. Ein erstaunliches Beispiel dieser Meisterschaft bildet eine Motette für 40 Stimmen, getheilt in 8 Chöre, welche antiphonisch behandelt sind. (Handschriftlich in Christ Church in Oxford.) In seiner Kirchenmusik, seinen Motetten, Litaneien, Responsorien u. s. w. will man aber nicht blos künstlich gediegene Arbeit, sondern auch tieferen Ausdruck finden. Wichtig ist sein Antheil an der Sammlung *Morning and evening prayers*, 1565 erschienen, welche vierstimmige Sätze von ihm enthält. — William Bird (Byrd), Schüler von Tallis, war um 1575 Organist in der Capelle Elisabeth's; er starb 1623. Seine Werke sind ebenso zahlreich als vielseitiger Art. Sie bestehen in Cantiones sacrae (gemeinschaftlich mit Tallis), Psalmen, Messen, Graduale und anderen Kirchenstücken, ernsten und heiteren mehrstimmigen Gesängen, Madrigalen, endlich einer grossen Zahl von Clavierstücken. Bird's Kirchenmusik soll mehr durch Kraft und gediegene Arbeit, als durch Gemüth sich auszeichnen. — Unter den englischen Tonsetzern der Spätzeit des 16. Jahrh. und des Anfangs des 17. Jahrh. ragen noch Bull und Gibbons hervor. John Bull (1563—1628), Doctor der Musik, Professor des Gresham College in London, war als Organist und Claviervirtuose berühmt. In letzterer Eigenschaft machte er viele Reisen. Er starb in Antwerpen 1628. Ausser Kirchenwerken schrieb er hauptsächlich Clavierstücke. Viel bedeutender ist Orlando Gibbons (1583—1625). Er kam 1604 als Organist in die k. Capelle, 1623 in derselben Stellung an die Westminsterabtei und starb 1625 in Canterbury. Gibbons ist vorzüglich in seinen schönen Kirchenwerken bemerkenswerth; ausserdem schrieb er Madrigale und Instrumentalstücke.

Die englische Musik zu Ende des 16. Jahrh. wird durch das Madrigal beherrscht. Diese poetisch-musikalische Form brachte es in England zu solcher Beliebtheit, dass die besten Tonsetzer sich ihr widmeten, dass alle Welt sich an ihrer Ausführung betheiligte, dass sich später ganze Vereine zur Pflege des Madrigals bildeten. Ausser den genannten Tonsetzern sind speciell in der Gattung des Madrigals mit Auszeichnung zu nennen: Dowland, Morley, Bennet, dann Wilbye, Weelkes, Bateson. John Dowland (1562—1626), welcher grosse Reisen in Frankreich, Italien, Deutschland, Dänemark (wo er in Diensten Christian IV. stand) unternahm, war auch als Lautenspieler berühmt. Thomas Morley, Schüler William Bird's, gestorben um 1604, hat zahlreiche Madrigale, Balletti, Canzonetten geschrieben. 1601 gab er auch eine grosse Sammlung von Madrigalen „The triumphs of Oriana“ heraus, in welcher sich Stücke vieler Tonsetzer, auch von ihm selbst, befinden. Er ist ferner Verfasser eines in vielen Auflagen erschienenen musikalischen Lehrbuches. John Bennet veröffentlichte 1599 seine ersten Madrigale.

In der Instrumental-, namentlich der Claviermusik sind die Engländer zu Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrh. ebenso

Bird.

Bull.

Gibbons.

Madrigalisten.

Dowland.

Morley.

Bennet.

Clavier-
Componisten.

fruchtbar als eigenthümlich. Auf diesem Gebiete werden vorzüglich Tallis, Bird, Bull, Gibbons zu nennen sein.

Mit Henry Purcell (1658—1695, Kirchen-, Opern- und Instrumental-Componist) schliesst die Galerie der bedeutenden heimischen Tonsetzer dieses Landes, bis das Wirken Händel's, England mit neuem, glänzendem musikalischen Ruhm erfüllt.

Neuere
Ausgaben.

Die englischen Geschichtswerke von Burney und Hawkins enthalten eine Anzahl von Beispielen der Tonsetzer: Fayrfax, Henry VIII., Johnson, Shepherd, Parsons, Marbeck, Taverner, Tye, White, Tallis, Bird, Bull, Gibbons, Dowland, Morley, Bennet, Purcell.

Die ausgedehnteste Sammlung altenglischer Componisten in neuer Ausgabe ist die der Musical Antiquarian Society, im Ganzen 19 Bände, 1840—1848, in Partitur gesetzt und redigirt von Rimbault, Smart, Macfarren, Horsley, Hopkins, Chapell u. A. In dieser Sammlung sind enthalten: Bird (Messe und Cant. sacrae), die Psalmensammlung von Th. Este 1592, Anthems verschiedener Componisten, Gibbons (Motetten), Dowland (Gesänge), Morley (Ballets), Hilton (Airs), Madrigale von Wilbye, Gibbons, Weelkes, Bennet, Bateson, ferner Purcell (3 Opern und die Cäcilienode), endlich Instrumentalstücke. — Ferner gab Julius Maier 1863 eine Auswahl engl. Madrigale für gemischten Chor heraus, bestehend aus 19 Stücken von Tallis, Dowland, Morley, Bennet, Ward, Weelkes, Wilbye. — Reichhaltig sind die von Vinc. Novello in London von 1825 an veröffentlichten Sammlungen kirchlicher Stücke in neuerer Bearbeitung, Services, Anthems, auch Glees und Madrigals, in welchen zahlreiche engl. Componisten vertreten sind. (Darunter Marbeck's „Book of common prayer“ in neuer Ausgabe.) — Tallis' Kirchengesänge „The Full cathedral service“ wurden neu herausgeg. von Oliphant in London. — Die in neueren Ausgaben enthaltenen Clavierstücke aus dem Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrh. sind später anzuführen.

Musik-
wissenschaft.

Der musikalischen Kunst des 15. und 16. Jahrh. steht eine ausgedehnte Thätigkeit auf dem Gebiete der Musikwissenschaft zur Seite. In der Geschichte der Musik nimmt die Gelehrsamkeit eine wichtige und eigenartige Stellung ein. Die Gelehrsamkeit ist es, welche im frühen Mittelalter der Praxis vorangeht, welche die späteren praktischen Versuche durchdringt, um endlich als Musikwissenschaft den Bahnen der Kunst zu folgen. Denn, mit der aufblühenden

Charakter.

Kunst des 15. Jahrh. ist es nicht mehr die speculative Theorie der Mönche, sondern die Erfindung der Tonsetzer, welche Regel und Gesetz bestimmt. Die Wissenschaft sucht die Leistungen der Kunst vernunftgemäss zu begründen und in Systeme zu fassen. Dieses Verhältniss der Theorie zur Praxis wird fortan das bleibende; die musikalische Theorie wird vorwiegend Erfahrungswissenschaft. Der Musikwissenschaft des 15. und 16. Jahrh. ist jedoch dieser Charakter noch nicht rein aufgeprägt, indem hier noch häufig unfruchtbare Theorien und das mehr verehrte, als verstandene Griechenthum die praktische Beobachtung durchkreuzen. — Die musikalisch-theoretischen Schriften des 15. und 16. Jahrh. umfassen einen mannigfaltigen Inhalt: Theoretisches (Intervallenlehre, Kirchentöne, Contrapunkt, Mensur, dies Alles in weitläufiger Behandlung, dazu noch Solmisation, griechische Systeme), Phisikalisches (insbesondere Intervallen-Verhältnisse),

Inhalt.

Historisch-Biographisches, Philosophisch-Aesthetisches, Kritik und Polemik. Die musikalischen Schriftsteller dieser Zeit nehmen ihren Gegenstand ernst und wichtig; manche ihrer Werke imponiren durch erstaunliche Geistesarbeit. Lehre und Darstellung bilden jedoch eine wunderliche Mischung von Gründlichkeit und Klügelei, von wissenschaftlichen Untersuchungen und spielseligen Träumereien. Der Vortrag ist meist von grossem Selbstbewusstsein erfüllt, auch wird jede gegnerische Ansicht mit Schärfe bekämpft. Dieser streitbare Zug bleibt auch ferner eine Eigenthümlichkeit der Musikgelehrten aller Zeiten. — An der Musikwissenschaft des 15. und 16. Jahrh. haben in erster Linie Niederländer, Italiener und Deutsche gearbeitet, auch Spanier, Franzosen und Engländer sind daran betheiligt.

Um 1400 schrieben: Ugolino da Orvieto in Ferrara, Heinrich de Zeelandia, Niederländer, und Joh. Ciconia aus Lüttich, der in Padua lehrte. Ihre Tractate befinden sich in Rom, Prag, Ferrara. — Der bedeutendste Musikgelehrte des 15. Jahrh. ist der Niederländer Johann Tinctoris. Geboren gegen 1435 in Nivelles (Belgien), wirkte er von ca. 1476 bis 1487 in Neapel als Capellmeister des Königs und Lehrer der Musik an der Universität. Von den nur in Handschriften vorhandenen Werken Tinctoris' ist sein *Liber de arte contrapuncti* (1477) das wichtigste; in demselben sind auch 12 Motetten seiner Composition enthalten. Das einzige von ihm in Druck erschienene Werk ist das *Terminorum musicae Diffinitionum* (um 1476), ein kleines musikalisches Wörterbuch, das älteste seiner Art, zugleich das älteste bekannte gedruckte Buch über Musik. Es ist nur in wenigen Exemplaren erhalten (u. A. in der Bibl. nat. in Paris). Die Werke des Tinctoris umfassen alle Zweige der damaligen Musiklehre in echt wissenschaftlicher Behandlung; auch sind ihnen zahlreiche Notenbeispiele eingefügt. Tinctoris lehnt sich in seiner Theorie vorzüglich an die Werke des von ihm verehrten Ockenheim an. Mit Tinctoris gleichzeitig lehrten in Neapel die Niederländer Guarnerius und Hykaert. — Der nächstwichtigste Musikgelehrte des 15. Jahrh. ist Franchinus Gafor (Gafurius), ein Italiener (1451 bis 1522). Er war ein Schüler des deutschen Mönches Goodendach (Bonadies) und wirkte von 1484 bis an sein Ende in Mailand. Während Tinctoris in seinen Lehren der praktischen Musik folgte, widmete sich Gafor zumeist den altgriechischen Theorien und dem mathematischen Theile der Musik. Nur ein Werk, zugleich sein bedeutendstes, macht davon eine Ausnahme, die *Practica musicae*, gedruckt in Mailand 1496, welches in drei Büchern die Lehren von den Kirchentonarten, der Notation, dem Contrapunkt und in einem vierten die künstlichen Probleme der Mensur behandelt. Das Werk erschien noch 1512 in vierter Auflage. Sein letztes Werk war eine Streitschrift gegen Joh. Spataro, Professor in Bologna; sie bildet den Höhepunkt einer seit längerer Zeit entbrannten Fehde der Musikgelehrten Bologna's, namentlich ihres Hauptes, des Spaniers Bartolomeo Ramis, und seines

Schriftsteller.

15. Jahrh.

Tinctoris.

Gafor.

Streitschriften.

Schülers Spataro gegen die Theoretiker Burcius und Gafor, betreffend die mathematische Theilung der Intervalle. Gafor verstieg sich bis zu heftigen, mit Eigendünkel gepaarten, persönlichen Schmähungen des Gegners. Spataro antwortete noch einmal 1521. — Deutschland ist musikwissenschaftlich im 15. Jahrh. durch einen Tractat des Mönches Adam von Fulda, 1490, vertreten.

16. Jahrh.

Bedeutendste
Werke.

Im 16. Jahrh. wächst mit der Ausbildung und Ausbreitung der musikalischen Kunst auch die Zahl der Theoretiker und ihrer Werke. Die bedeutendsten musikwissenschaftlichen gedruckten Werke des 16. Jahrh. sind: das Dodecachordon von Glareanus 1547 (lateinisch), die Istituzioni harmoniche von Zarlino, 1558 (italienisch); ferner in zweiter Linie: Aron's Toscanello, 1523 (ital.), die Werke der Deutschen: Seb. Virdung's „Musika getutscht und ausgezogen“, 1511 (deutsch), Ornitoparchus' Micrologus, 1517 (lat.), Mart. Agricola's Musica instrumentalis, 1529 (deutsch), Seb. Heyden's De arte canendi, 1537, 1540 (lat.), Herm. Finck's Practica musica 1556 (lat.).

Zarlino.

Der grösste Musiktheoretiker des 16. Jahrh. ist Zarlino, Schüler Willaert's und einer der berühmtesten Meister der Venetianischen Schule. Sein theoretisches Hauptwerk, die Istituzioni harmoniche, welches in vier Theilen alle Zweige der Theorie der Musik umfasst, wurde die Hauptquelle für die Musiklehrer zweier Jahrhunderte. Ausser diesem musterhaft wissenschaftlichen Werke veröffentlichte noch Zarlino: Dimostrazioni harmoniche 1571, Sopplimenti musicali 1588; alle diese Werke sind in Venedig gedruckt, wo auch eine Gesamtausgabe seiner theoretischen Schriften 1589 erschien. Zarlino's Berechnung der diatonischen Tonverhältnisse blieb die massgebende bis auf die heutige Zeit. Auch Zarlino hatte seine schriftstellerischen Kämpfe; seine Gegner waren Vinc. Galilei und Artusi.

Glareanus.

Glareanus (Henricus Loritus, Loritz), geboren 1488 in Glarus in der Schweiz, studirte in Bern, dann an der Universität Cöln, wo er in der Musikwissenschaft den gelehrten Joh. Cocleus aus Nürnberg zum Lehrer hatte, und liess sich dann in Basel nieder. Er starb in Freiburg im Breisgau 1563. Glarean war ein vielseitiger Gelehrter, Mathematiker, Historiker, Poet, musikalischer Schriftsteller. Sein Dodecachordon, ein ausgedehntes und bedeutendes Werk, welches namentlich in historischer Beziehung wichtig ist, enthält auch die Lehre von den 12 Tonarten und ihrer Anwendung auf die mehrstimmige Musik. Das Werk ist mit zahlreichen Musikbeispielen von Ockenheim, Hobrecht und Josquin ausgestattet, denen werthvolle historische und biographische Nachrichten zur Seite stehen. Eine von Glarean vorbereitete Neuauflage der fünf Bücher über Musik des Boëtius erschien nach seinem Tode in Basel 1570.

Aron.

Pietro Aron aus Florenz, Mönch, Sänger der päpstlichen Capelle, schrieb ausser seinem vortrefflichen Lehrbuch „Il Toscanello“, auch ein Buch über das Erkennen der Tonarten, 1525, und Anderes. —

Andreas Ornitoparchus (Voglsang), Deutscher, der grosse Reisen machte, hat in seinem *Micrologus* 1517 ein gediegenes Buch über Tonarten, Mutation, Mensur und Contrapunkt geschaffen; es erschien in wiederholten Auflagen und wurde von Dowland (dem Lautenspieler und Madrigalisten) in's Englische übersetzt (1609). — Ein historisch bedeutendes kleineres Buch ist ferner Sebald Heyden's (1498—1561, Rector in Nürnberg) *De arte canendi* 1540, mit zahlreichen Beispielen. — Hermann Finck, Componist und Theoretiker, der Mitte des 16. Jahrh. in Wittenberg lebte, veröffentlichte daselbst 1556 sein grosses, mit Beispielen versehenes Werk *Practica Musica*, eines der gründlichsten dieser Art.

Ornitoparchus.

Heyden.

Herm. Finck.

Werthvolle Nachrichten über Instrumente und Instrumentenspiel vom Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrh. enthalten: Sebastian Virdung, Priester und Organist in Amberg, dann in Basel, in seinem Werk „*Musica getutscht und ausgezogen*“, Basel 1511, mit zahlreichen Abbildungen der damals gebräuchlichen Instrumente; Martin Agricola, Cantor in Magdeburg, der in seiner *Musica instrumentalis*, Wittenberg 1529, denselben Gegenstand behandelt; endlich Othmar Luscinius (Nachtigall), in seiner *Musurgia* 1536, einem grösseren Werk in lateinischer Sprache, welches auch die Beschreibung der damaligen Instrumente, meist nach Virdung, gibt.

Virdung.

Agricola.

Luscinius.

Zahlreich sind die dem Lehrzweck dienenden Bücher und Büchlein über Musik im 16. Jahrh. unter mannigfaltigen Titeln, wie *Compendium musicae*, *Institutiones mus.*, *Compendiolum*, *Erotemata*, *Enchiridion mus.* u. s. w.; sie enthalten alle Lehren der damaligen Musik in kürzerer oder leichtverständlicher Fassung, auch Historisches und Betrachtungen über den Werth der Musik. Manche derselben müssen, nach den wiederholten Ausgaben zu schliessen, eine sehr grosse Verbreitung gefunden haben. Unter diesen sind der Reihenfolge ihres Erscheinens nach hervorzuheben: Georg Rhaw (Drucker und Tonsetzer), *Enchiridion*, ein Elementarbuch mit Beispielen, 1518; Virgil Haug (Cantor in Breslau), ein Elementartractat *Erot. mus. prat.* 1541; Heinrich Faber (Rector in Braunschweig), *Compendiolum mus.* 1548; Gregor Faber (Prof. der Musik in Tübingen), *Instit. mus.* 1552; Adrian Petit Coclius (Niederländer, Schüler Josquin's), ein für die Schule bestimmtes *Compendium* 1552; Lucas Lossius, (Rector zu Lüneburg, Componist protestantischer Richtung, Gelehrter), das in Dialogform abgefasste Elementarbuch *Erotem. mus. prat.* 1563; Ambrosius Wilphingseder (Cantor in Nürnberg), *Erotemata mus.* 1563, welches Buch lateinisch und in deutscher Uebersetzung erschien; Adam Gumpeltzheimer (Cantor in Augsburg, Componist), dessen *Compendium*, ein grösseres Buch, von 1595 an bis 1675 in zwölf Auflagen, auch deutschen, erschien; Sethus Calvisius (Cantor der Thomasschule in Leipzig, protestantischer Kirchentonsetzer), der nebst anderen theoretischen Werken auch ein *Compendium* für Lehrzwecke

Lehrbücher.

1595 (1602) veröffentlichte; Thomas Morley (der englische Madrigal-Componist) ist der Verfasser eines vortrefflichen Buches dieser Art: *A plaine and easie introduction to practical Musick*, London 1597, welches sich durch lange Zeit in Ansehen behauptete, auch in's Deutsche übersetzt wurde.

In Italien sind auf musikwissenschaftlichem Gebiete noch zu nennen: Nicolo Vicentino's *L'antica musica ridotta alla moderna pratica*, Rom 1555, in welchem Buch er die Anwendung der drei griechischen Klanggeschlechter auf die moderne Musik zu erweisen trachtet. Vicentino veröffentlichte noch andere gelehrte Schriften, auch die Beschreibung des von ihm erfundenen Archicembalo, eines Claviers zur praktischen Darstellung der drei Klanggeschlechter. — Gute Bücher sind Tigrini's *Compendio della musica* 1588, Zarlino gewidmet, ein Auszug aus dessen Werken, Zacconi's *Pratica di Musica*, dessen erster Theil 1592 erschien, in welchem auch die Beschreibung von Instrumenten enthalten ist; endlich ist auch der Spanier Franz Salinas zu erwähnen, der in seinem Buch *de Musica* 1577 den Rhythmus der Griechen behandelt.

Schriftsteller
der Reform.

Vinc. Galilei.

Doni.

Artusi.

Die Reihe jener Schriftsteller, welche mit dem Kampf gegen die herrschende contrapunktische Musik zugleich eine neue Kunst, eine Wiedergeburt der griechischen, verkünden, eröffnet als Vorläufer Vincenzo Galilei (der Vater des berühmten Astronomen Galileo Galilei) mit seiner Schrift *Dialogo della musica antica e moderna* 1581 (u. 1602); in dieser Schrift werden auch die griechischen Melodien des Dyonisios und Mesomedes mitgetheilt. Galilei, ein geschickter Lauten- und Violaspieler, ist einer der ältesten Vertreter der Florentiner Kunstrichtung und Componist von Monodien (Eingangs- gesängen mit Begleitung). Ihm folgt G. B. Doni (1593—1647), der mit seinen Schriften ähnlicher Tendenz schon mitten in der neuen Richtung steht. Einer entgegengesetzten Strömung gehört J. M. Artusi in Bologna, Verfasser einer *Arte de contrapunto* 1586, an, dessen Schrift *l'Artusi, ovvero delle imperfezioni della moderna musica*, Venedig 1600, gegen die Neuerungen in der Musik, insbesondere gegen Monteverde gerichtet ist.

Neue Abdrucke.

Auszüge aus den genannten alten Schriftstellern finden sich in den meisten grösseren Geschichtswerken. Der Tractat von Ad. von Fulda ist in Gerbert's *Scriptores* enthalten. — Tinctoris' musik. Wörterbuch ist mit deutscher Uebersetzung von H. Bellermand in den Jahrbüchern von Chrysander 1863 neu herausgegeben. — Seb. Virdung's „Musica getutscht“ ist in den *Public. der Ges. f. Musikforschung*, 11. Band, wiedergegeben.

Der nächste Musikschriftsteller grosser Bedeutung ist Mich. Praetorius, dessen Werke schon der Literatur der nächsten Epoche angehören; sie enthalten auch historisch Werthvolles über die Instrumentalmusik des 16. Jahrh.

Die Instrumentalmusik, welche auch im 15. Jahrh. in ihrer untergeordneten Stellung verharret, tritt erst mit ihrer Entwicklung im 16. Jahrh. geschichtlich hervor.

Instrumental-
musik.

Ueber die Instrumente des 15. und 16. Jahrh. sind wir hinreichend unterrichtet. Ihre Benennungen und Arten, Gestalt und Bau, Stimmung und Umfang, Behandlungs- und Notirungsweise sind in verschiedenen Werken des 16. und 17. Jahrh. aufgeführt und beschrieben, auch durch Abbildungen erläutert. Die wichtigsten Quellen über diesen Gegenstand sind: Seb. Virdung 1511, Mart. Agricola 1529 und für die Instrumente des 16. Jahrh. Mich. Prätorius' Syntagma musicum, 2. Band, 1619. Auch finden sich in Museen und Sammlungen noch einzelne Instrumente aus dieser alten Zeit.

Instrumente.

Die Zahl der Instrumente, welche im 16. Jahrh. ihren Höhepunkt erreicht, ist eine ungemein grosse. Diese grosse Zahl erklärt sich dadurch, dass jedes Instrument in verschiedenen Grössen oder Formaten, den Stimmgattungen entsprechend, vorkam, so dass es ganze Instrumentenfamilien einer Gattung gab, welche auch zu instrumentalen Chören, sogenannten „Stimmwerken“ vereinigt werden konnten. Der Menge von Tonwerkzeugen entspricht aber die Qualität derselben keineswegs; sie bleiben bis zur Mitte des 16. Jahrh. sehr unvollkommen und werden erst von da an erheblich verbessert.

Zahl.

Von Saiteninstrumenten gab es: Geigen und Violen, Arm- und Kniegeigen (Viole da braccio, viole da gamba) in allen Grössen. Die Armgeigen hatten 3—4, die Kniegeigen 5—7 Saiten. Diese Bogeninstrumente waren entweder mit „Bünden“ (Stegen am Griffbrett zur genauen Theilung der Saiten) versehen oder ohne dieselben. Die Violbastarda hatte mitklingende Saiten, die sich unter dem Stege befanden. Anfangs des 16. Jahrh. erscheint in Bologna die Familie Duiffopruggar als Verfertiger von Lauten und Violinen, um 1550 Gaspard de Salo in Brescia. Ein berühmter Geigenbauer war Antonio Amati in Cremona, der Ende des 16. Jahrh. blühte. Ihm folgen erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrh. die anderen Meister des Geigenbaues in Italien. — Die Laute (lat. testudo, von ihrer schildkrotartigen Form) hatte ursprünglich 4, später 5 Saiten in der Stimmung: *c*, *f*, *a*, *d*, *g*, zu welchen dann noch das *G* als 6. Saite hinzutrat. Die Saitenzahl vermehrte sich im 17. Jahrh. auf 12 und mehr. Auch die Laute kam in verschiedenen Grössen vor. Die grösste Gattung, die Basslaute, hiess Theorbe. — Andere Saiteninstrumente waren die Harfe, Psalter, Hakbrett, Trumscheit und die in der Volksmusik gebräuchlichen Leier, Strohfidel u. s. w. — Zahlreich waren auch die Blasinstrumente, wenn auch sehr unvollkommen. Einen hervorragenden Rang behauptete der Zink, ein Holzblasinstrument, welches sowohl in der Kirche, als ausserhalb derselben sehr beliebt war; es gab ferner Flöten, Schalmeyen, Bombarts, Fagotte, Posaunen. — Von Schlaginstrumenten waren Pauken und

Saiten-
instrumente.
Geigen und
Violen.

Geigenbauer.

Laute.

Blas-
instrumente.
Zink.

- Orgel. Trommeln gebräuchlich. — Die Orgel erfuhr im 15. Jahrh. grosse Verbesserungen. Die Tasten wurden schmaler, ihr Fall seichter, so dass man sie mit den Fingern behandeln konnte; der Umfang stieg auf drei Octaven mit Einschluss der chromatischen Töne; die Springlade wurde eingeführt; im 15. Jahrh. wird auch das Orgelpedale in Deutschland erfunden. Grosse Orgeln wurden in vielen Städten Deutschlands erbaut. Es gab auch kleine Orgelwerke, Regal und Positiv, auch Portativ genannt. Das Clavier war in seinen beiden Gattungen Clavichord und Virginal (Spinett) schon im 15. Jahrh. vorhanden. Ersteres hatte Metallstifte, mit welchen die Saiten gerührt, letzteres Federkiele, durch welche sie angerissen wurden. Das Clavichord war mit gleichlangen Saiten bespannt, für jeden Ton eine Saite; der Umfang, Anfangs auf 20—22 Töne beschränkt, in diatonischer Folge (nur mit den zweierlei *b*), stieg im 16. Jahrh. auf 4 Octaven ($C—\bar{c}$) in chromatischer Tonfolge. Das Virginal hatte einen harfenartigen Bezug (ungleich lange Saiten) und nahm schon im 16. Jahrh. die Flügelform an; es hatte für jeden Ton 2—3 Saiten. Das Clavichord war lange Zeit mit „Bünden“ versehen, so dass man auf einer Saite mehrere Töne hervorbringen konnte, das Virginal war „bundfrei“. Als berühmter Verfertiger von Clavichorden wird zuerst Lorenzo Gusnaschi in Pavia zu Anfang des 16. Jahrh. genannt. In demselben Jahrhundert entstanden verschiedenartige, zum Theil seltsame Constructionen von Clavierinstrumenten, wie das Clavicytherium, Claviorganum, das Bogen-, das Lautenclavier. Zu diesen gehört auch das von Nic. Vicentino erfundene Clavier mit chromatisch-enharmonischen Tönen, welches er Archicymbalum nannte. Nach mannigfachen Verbesserungen der Clavierinstrumente im 17. Jahrh. folgte endlich Anfangs des 18. Jahrh. die Erfindung des Hammerclaviers.
- Kleine Orgeln. Was auf allen diesen Instrumenten gespielt wurde, gehört Instrumenten- spiel. einestheils der Volksmusik an, anderentheils einer Kunstmusik Volksmusik. untergeordneter Art. Erstere wurde durch herumziehende Musikanten, Pfeifer- und Musikantenzünfte in den Städten ausgeübt, welche ihre Lieder und Tänze fidelten und bliesen. So gering und einfach diese Musik auch gewesen sein mag, in der Volksmusik lag doch der Keim für die einstige Blüthe der Instrumentalmusik. Die instrumentale Kunstmusik. Kunstmusik entbehrte bis zum Ende des 16. Jahrh. der Selbstständigkeit; sie war nur eine auf Instrumente übertragene Vocalmusik. Die Werke der mehrstimmigen Vocalmusik wurden häufig auch auf Instrumenten gespielt, oder für solche bearbeitet, wie Motetten, Madrigale, weltliche Lieder u. s. w. Zu diesen gesellten sich noch hie und da Instrumentaltänze, kleine Vorspiele, auch Lautenstückchen selbständigerer Art. Die Uebertragung der Vocalstücke auf Instrumente war eine zweifache: Entweder wurden die Vocalstimmen durch die entsprechende Zahl von Instrumenten vertreten, oder sämtliche Stimmen wurden zusammengefasst auf ein Instrument,
- Uebertragung der Vocalmusik.

und zwar die Orgel oder Laute, übertragen. Im ersteren Falle war bei der Wahl der Instrumente nicht ihr individueller Charakter, sondern nur ihr Umfang massgebend, es gab nur Discant-, Alt-, Tenor-, Bassinstrumente; der Tonsetzer schrieb auch die Gattung der Instrumente für die einzelnen Stimmen nicht vor. Zuweilen theilten sich Menschenstimmen und Instrumente in die Ausführung mehrstimmiger Stücke. Aus dieser unterschiedslosen Masse treten zwei Instrumente hervor, welche den bedeutenden Kern der Instrumentalmusik dieser Epoche bilden: Orgel und Laute. Die Orgel war einerseits durch ihre kirchliche Bestimmung das vornehmste Instrument, andererseits in ihren kleineren Gattungen auch ausserhalb der Kirche sehr verbreitet, die Laute war das Instrument der Dilettanten, der Mode. Die Uebertragungen mehrstimmiger Musikwerke auf diese beiden Instrumente nannte man Tabulaturen, Orgel- und Lautentabulaturen. Während die Ausführung der Vocalstimmen durch stellvertretende Instrumente eine genaue Wiedergabe der ersteren ermöglichte, kann in den Tabulaturen nur von einem Arrangement die Rede sein. Und dieses war oft kläglich genug; nicht allein, dass namentlich grössere Tonwerke mancherlei Verstümmelung erfuhren, wurden überdies die einzelnen Stimmen durch Schnörkeleien angeblich ausgeschmückt oder „colorirt“, und dadurch oft unkenntlich gemacht. Ausserdem findet man in den Orgel- und Lautentabulaturen zahlreiche Volkslieder, mit ihren altmodischen Namen, Tanzlieder und Instrumentaltänze, unter letzteren ausländische, wie Passamezzi, Saltarelli, Galliarde u. s. w. — Orgel und Laute besaßen ihre eigene Tonschrift, die man die deutsche Orgeltabulatur, die deutsche und italienische Lautentabulatur nannte.

Orgel und Laute.

Tabulaturen.

Die deutsche Orgeltabulatur besteht aus gothischen Buchstaben für die Töne: grosse und kleine Buchstaben für die grosse und kleine Octave, Buchstaben mit einem, mit zwei Strichen für die ein- und zweigestrichene Octave. (Unsere Benennungen der Octaven stammen daher aus der deutschen Orgeltabulatur.) Ueber die Buchstaben sind Zeichen für die Zeitwerthe gesetzt. Ein • bedeutet die Brevis, | die Semibrevis, [die Minima, [die Semiminima. So viele Stimmen, so viele Buchstabenreihen sind übereinander gestellt. Auch ist die Tabulaturenschrift mit Tactstrichen versehen, lange bevor diese in die Mensuralnotenschrift eingeführt wurden. — Die Italiener bedienten sich für ihre Orgelstücke der Mensuralnoten, und zwar in getrennten Notensystemen für die einzelnen Stimmen (partiturmässig) oder in zwei Systemen für die rechte und linke Hand. — Die deutsche Lautentabulatur bestand aus Zahlen und Buchstaben, erstere für die Bezeichnung der Saite, letztere für die des Bundes (der Theilungsstelle); die Zeitwerthe waren durch die Zeichen der Orgeltabulatur angegeben. — Die italienische Lautentabulatur hatte Linien, welche die Saiten vorstellten und darauf gesetzte Buchstaben zur Bezeichnung des Bundes. Aehnlich war auch die französisch-niederländische Lautentabulatur.

Tabulaturenschriften.

In dieser mechanisch erleichterten Notirungsart drückt sich auch die tiefere, dilettantenhafte Rangstellung der Instrumentalisten aus.

Die Tabulaturenschriften erhielten sich nur bis zum 17. Jahrh., um dann rasch zu verschwinden.

In der Beilage, Beispiel 5, ist eine Probe der deutschen Orgel-
tabulatur geboten.

Verbreitung der
Instrumental-
musik.

Laute.

Trotz ihrer untergeordneten Bedeutung war die Instrumental-
musik im 16. Jahrh. sehr verbreitet und volksthümlich. Mehr als
in der Kirche, wo Orgel und Instrumente nur zuweilen zur Unter-
stützung der Vocalstimmen verwendet wurden, war Instrumentenspiel
im Hause und im öffentlichen Leben, bei Volksbelustigungen
und Schauspielen, im Schwunge. Im Hause war es vorzugsweise die
Laute, welche eine bevorzugte Pflege fand. In Italien, zumal in
Venedig, in den Niederlanden, in Deutschland, überall war die Laute
heimisch. Die Laute ist das Clavier des 16. Jahrhunderts. Vor-
nehme und Geringe, Künstler und Dilettanten bedienten sich ihrer.
Wie man ferner heutzutage alles Erdenkliche für das Clavier arrangirt,
so war dies damals für die Laute der Fall, und Tonwerke aller Art
mussten sich diese oft unwürdige Behandlung gefallen lassen. Die
Beliebtheit der Laute hielt auch im 17. Jahrh. und bis in das
18. Jahrh. hinein an.

Orgel und
Clavier.

Mit der Orgel als Hausinstrument waren Clavierinstrumente in
häufigem Gebrauch. Orgel und Clavier waren im 16. Jahrh. eng
verbunden, es gab nur eine gemeinschaftliche Behandlungsweise und
Setzart für die Tasteninstrumente; die Orgelspieler waren auch
die Clavierspieler, die Werke für die Orgel auch die für das Clavier.
Auch im 17. Jahrh. haben Orgel und Clavier ihr gemeinschaftliches
Gebiet, neben welchem aber das Clavier schon einen selbständigen
Wirkungskreis gewonnen hat. Endlich gegen Mitte des 18. Jahrh.
dringt das Clavier zu allgemeiner Verbreitung und Beliebtheit durch
und tritt in diesem Sinne das Erbe der Laute an.

Selbständige
Instrumental-
musik.

Eine selbständige Instrumentalmusik, d. h. eine Musik,
die für Instrumente gedacht und bestimmt, und in einer diesen
Tonorganen angemessenen Setzweise abgefasst ist, erscheint erst mit
dem Ende des 16. Jahrh. Während die mehrstimmige Vocalmusik
bereits ihre imposante Höhe erreicht hat, beginnt erst die Instru-
mentalmusik sich allmählig zur selbständigen Kunst zu erheben. Die
Instrumentalmusik ist die weit jüngere Kunst. Erst vom Ende
des 16. Jahrh. lässt sich diese im Zusammenhang verfolgen. — In
Venedig begannen die grossen Meister in ihren Kirchenwerken
die Instrumentalstimmen den vocalen gegenüberzustellen, ferner contra-
punktische Orgelstücke zu schreiben. Manche derselben wurden mit
Figuren und Läufeichen, sogenannten Diminutionen, echt instru-
mental ausgestattet. — Zu gleicher Zeit tritt in England eine
eigenartige Claviermusik hervor; sie ist auf Lied- und Tanzformen
begründet, in einer wenig gebundenen Setzart, reich figurirt, phantasie-
artig oder in Variationenform. Styl und Charakter dieser Clavierstücke
sind steif und reizlos, Technik und Figuration aber für die Zeit er-

staunlich entwickelt. — In Deutschland, wo die Instrumentalmusik seit jeher mit Vorliebe, aber handwerksmässig betrieben wurde, folgte die Entwicklung der instrumentalen Kunstmusik im 17. Jahrh. nach, um in diesem Lande ihren heimischen Boden zu finden und zur vollsten Bedeutung zu gelangen.

Hervorragende Instrumentenspieler werden schon aus dem 14. und 15., zahlreiche aber aus dem 16. Jahrh. genannt. Dem 14. Jahrh. gehört der schon erwähnte blinde Orgelspieler Franc. Landino an, dem 15. der italienische Organist Squarcialupi, der Nürnberger Conrad Paumann, welcher auf allen Instrumenten zu Hause war, dann die Organisten Bernhard der Deutsche und Paul Hofheymer, endlich der Lautenist Franc. Spinaccino in Venedig. Aus dem 16. Jahrh. sind hervorzuheben: die Lautenspieler Marco d'Aquila, Franc. da Milano, Lorenzini (der für seine Kunst vom Papst den Orden des goldenen Sporns erhielt) in Italien, der Franzose Besard, der Engländer Dowland, die Deutschen Gerle, Neusiedler, Heckel u. A.; die grossen venetianischen Organisten Merulo, die Gabrieli's, Parabosco (auch als Clavierspieler), Nicolo Vicentino in Rom (Clavierspieler), die deutschen Orgelspieler Arnold Schlick (blind), später Hans Leo Hassler, Aichinger, Erbach, Ammerbach, Bernh. Schmid d. Ae. und d. J.; die englischen Virginalspieler Bird, Bull.

Berühmte Instrumentalisten.

Das älteste notirte Denkmal einer Instrumentalmusik ist die in neuerer Zeit aufgefundene Handschrift aus dem 15. Jahrh. mit Orgelstücken von Conrad Paumann u. Anderen. Paumann, der blind geboren sein soll, war Organist in Nürnberg, dann in München, wo er 1473 starb; sein Grabdenkmal befindet sich an der Frauenkirche daselbst. Die Handschrift „Fundamentum organisandi“ vom Jahre 1452, in deutscher Tabulatur, enthält praktische Orgelbeispiele im einfachen Contrapunkt. (Sie befindet sich in der Bibliothek des Grafen Stolberg in Wernigerode.) Ganz ähnlich ist eine andere Handschrift aus dem 15. Jahrh., einst dem Kloster in Buxheim angehörig, in der k. Bibl. in München; in dieser sind auch Stücke von Paumann enthalten. Das älteste gedruckte Instrumentalwerk ist ein Orgel- und Lautentabulaturbuch von Arnold Schlick (bei Peter Schöffer in Mainz 1512).

Älteste Denkmale.

Paumann.

Schlick.

Die Literatur der Instrumentalmusik im 16. Jahrh. lässt sich in folgende Gruppen zusammenfassen: Die auch auf Instrumenten dienliche mehrstimmige Vocalmusik; die deutschen Orgeltabulaturen; die Lautentabulaturen der Italiener, Franzosen, Deutschen, Niederländer: die venetianischen Orgel- und Instrumentalwerke; die Virginalstücke der Engländer.

Literatur der Instrumentalmusik.

Die der ersten Gruppe angehörigen Werke sind sehr zahlreich; Motetten, Madrigale, namentlich mehrstimmige Lieder wurden häufig auf Instrumenten ausgeführt. So sind z. B. viele Werke von Lassus mit dieser Bestimmung versehen. Hervorzuheben sind auch

Vocalmusik auf Instrumenten gespielt.

in dieser Beziehung die Liedersammlungen von Ott, Finck, Forster. Gastoldi's Ballette sind zum Singen, Spielen und Tanzen bestimmt.

Deutsche
Orgel-
tabulaturen.

Von den deutschen Orgeltabulaturen sind ausser Arn. Schlick's Tabulaturbuch anzuführen: Ammerbach's Orgel- und Instrumenttabulatur 1571, in welchem nebst vielen übertragenen und colorirten Liedern und Tänzen auch eine Anweisung zum Spielen der Tasteninstrumente, Fingersatz u. s. w. enthalten ist; Bernh. Schmid der Aeltere, zwei Bücher Tabulatur 1577 mit Motetten von Lassus, Clem. non Papa u. s. w. Liedern und Tänzen; Jacob Paix, ein inhaltreiches Werk, 1583, mit Motetten von Niederländern, Italienern und Deutschen, nebst Liedern und Tänzen; etwas später sind die Tabulaturbücher von Bernh. Schmid dem Jüngeren, 1607, und Joh. Woltz, 1617.

Lauten-
tabulaturen.

Eine reichhaltige Literatur bilden die Lautentabulaturen. Eröffnet werden sie durch die bei Petrucci 1507 gedruckte Intabulatura de Lauto in vier Büchern, in welchen namentlich die Stücke von Spinaccino, darunter Phantasien selbständiger Art zu bemerken sind. Ein anderes italienisches Lautenwerk ist das von Franc. da Milano, 1536. Von den deutschen Lautentabulaturen ist das älteste das von Hans Judenkunig, Wien 1523, mit einer Unterweisung die Laute zu spielen; dann folgen Hans Gerle in Nürnberg 1532 und 1552, Hans Neusiedler, 1536, (67 Stücke), Seb. Ochsenkuhn, 1558 (4 Theile, mit Motetten von Niederländern und deutschen Liedern), Melchior Neusiedler, Lautenbücher 1574, 1587 (ersteres auch in italienischer Tabulatur übertragen bei Gardano in Venedig, in letzterem 6 Motetten von Josquin für die Laute arr.) und Andere mehr. In Frankreich ist es Pierre Attaignant, der 1529 die ersten Lautenstücke veröffentlicht (18 basses dances etc.); eine grosse Sammlung ist die von J. B. Besardus „Thesaurus Harmonicus“, 1603 (10 Theile mit 404 Tonstücken). Zahlreich sind die bei Peter Phalesius in Löwen (Niederlande) gedruckten Lautenbücher, 1546—1584 (darunter auch Stücke für zwei Laute). Noch ist der Engländer John Dowland mit seinem Lautenbuch, 1595, anzuführen. In manchen dieser Werke erscheint auch die Laute nur als Begleitung zum Gesang, wie in Arn. Schlick, in Adr. Denss' Sammlung 1594, in Besardus, auch in einem Buch der Frottole bei Petrucci u. s. w.

Venetianer.

Künstlerisch und historisch bedeutender ist die Gruppe der Venetianer. In den Orgelstücken derselben sind die, wenn auch ungelungenen Anfänge der instrumentalen Polyphonie gegeben. Unter den Formen derselben sind die Ricercari, künstlich fugirte Sätze, und die ebenfalls contrapunktischen Canzoni hervorzuheben. Die Instrumentalstimmen in den grossen Kirchenwerken bilden ferner schon einen selbständigen Chor, der sich auch zuweilen zu kleinen Instrumentalsätzen abtrennt. Die Sonata (ein „Klingstück“, von sonare, klingen) für mehrere Instrumente entsteht; ein kurzes voll-

stimmiges Stück in freierer Schreibart, welches übrigens nicht die geringste Verwandtschaft mit der viel späteren Sonatenform besitzt. Die ältesten Orgelstücke in Venedig sind die des Niederländers Jacob Buus: *Ricercari da cantare e sonare d'Organo e altri stromenti*, Venedig 1547 und 1549 (in der k. Bibliothek in München). Unmittelbar auf diese folgten Willaert und Cypr. de Rore mit *Fantasia e Ricercari* für Orgel oder Instrumente, 1549 und 1559, dann Andrea und Giovanni Gabrieli's *Canzoni, Intonationi, Ricercari* für Orgel, die in Venedig bei Gardano 1593, 1595, 1596 und 1605 gedruckt sind (in der Bibliothek zu Bologna). Claudio Merulo's *Toccaten* für die Orgel sind 1598 und 1604 in Rom gedruckt worden (in der k. Bibliothek in Berlin). Sie sind als erste Ansätze dieser Form und auch für die Entwicklung des mit dem Orgelverbundenen figurirten Clavierstyls wichtig. Noch wären hier Adr. Banchieri's *Fantasia e canzonette francese* für Orgel oder Instrumente, Venedig 1603, anzufügen. Von sogenannten Sonaten für Instrumente sind von A. Gabrieli *Sonate a cinque*, 1586, und von G. Gabrieli *Canzone e Sonate* für 5 bis 22 Stimmen, 1615, veröffentlicht worden. Selbständige Instrumentalsätze (Intraden und Tanzlieder) sind auch in Hans L. Hassler's „Lustgarten“, 1601, zu finden.

Gabrieli.

Merulo.

Die Clavier- (Virginal-) Stücke der Engländer aus dem Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrh. sind in Manuscripten des 17. Jahrh. erhalten. Das merkwürdigste derselben ist das unter der Bezeichnung *Queen Elizabeth's Virginal Book* bekannte; es befindet sich in dem Fitzwilliam-Museum zu Cambridge. Das Manuscript, welches aber nicht aus der Zeit der Königin Elisabeth stammt, sondern später geschrieben ist, enthält gegen 300 Clavier- auch Orgelstücke von Tallis, Bird, Bull, Farnaby, Mundy, Morley u. s. w. Die meisten Stücke sind Lieder mit Variationen, dann Präludien, Tänze. Es sind noch andere Virginalbücher aus dem 17. Jahrh. vorhanden. Das älteste in Kupfer gestochene Werk mit Virginalstücken unter dem Titel: *Parthenia or the Maidenhead of the first musik, that ever was printed for the Virginals*, 1611, enthält Stücke von Bird, Bull und Gibbons.

Clavierstücke
der
Engländer.

Von den Instrumentalwerken des 15. und 16. Jahrh. sind in neueren Werken und in neueren, leicht zugänglichen Ausgaben enthalten: Conr. Paumann's Orgelstücke in Chrysander's Jahrbüchern für mus. Wissenschaft, 2. Band, 1867; Arn. Schlick's Tabulatur in Rob. Eitner's Monatsheften f. Musikgeschichte, 1869; Stücke aus den Orgel-tabulaturbüchern von Ammerbach, Schmid, Paix, in C. F. Becker's *Gesch. der Hausmusik* 1840, in dess. „Lieder und Weisen“ u. s. w. 1849, in den Beilagen zu den Monatsheften f. Musikg. von Rob. Eitner 1875, in Schlecht's *Gesch. der Kirchenmusik* 1871; Stücke aus den Lauten-tabulaturen in Wasielewski's *Gesch. der Instrumentalmusik* 1878, in Ambros' *Musikgeschichte*, Eitner's Monatshefte 1871 und 1875; von den Orgelstücken des Jac. Buus und Willaert je ein *Ricercar* in Wasielewski, Orgelstücke von A. und G. Gabrieli in Winterfeld's *Gabrieli* 1834, in Körner's *Orgel-Virtuos*, Erfurt, Heft 81, in Wasielewski; *Toccaten* von

Neuere
Ausgaben.

Merulo in Winterfeld, Commer's Musica sacra, Reissmann's Gesch. d. Musik, Weitzmann's Gesch. d. Claviermusik, Schlecht's Gesch. d. Kirchenmusik; 2 Canzonen von A. Banchieri in Wasielewski; Instrumentalstücke von G. Gabrieli und A. Banchieri in Wasielewski's Die Violine, 1874 (Beilage), von Hassler in den Public. der Ges. f. Musikforschung, 15. Band (Lustgarten von Hassler 1601); Virginalstücke der Engländer Bird, Bull, Gibbons u. s. w. in der Neuausgabe der Parthenia herausgegeben von der Mus. Antiquarian Society in London 1847, in Ed. Pauer's Alte Claviermusik bei Breitkopf & Härtel, in der Edition Litolf (Claviermusik aus alter Zeit) u. s. w.

Weitere
Entwicklung.

Im 17. Jahrh. schreitet die Instrumentalmusik auf der Bahn selbständiger Entwicklung fort; einerseits ist es der contrapunktische Styl, der sich namentlich an der Orgel instrumental gestaltet, andererseits der harmonisch-melodische Styl der durch die Begleitung des Einzelgesangs hervorgerufen wird. Der Venetianer Monteverde, als Operncomponist, ferner der in der Venetianischen Schule gebildete niederländische Orgelmeister Sweelink, endlich der römische Organist und Tonsetzer Frescobaldi stehen an der Schwelle dieser Entwicklung.

Schauspiele
mit Musik.

Vocal- und Instrumentalmusik fanden auch ihre Verwendung in den geistlichen und weltlichen Schauspielen des 15. und 16. Jahrh. Immer noch steht die Musik nur in äusserlichem Zusammenhange mit diesen Schauspielen und dient nur zu ihrer Ausschmückung und als wirksame Abwechslung in den festlichen Genüssen. Manche der üblichen Formen geistlicher und weltlicher Musik fanden hier Aufnahme. In den geistlichen Schauspielen ist der meist ununterbrochene Gesang in dem psalmodirenden Ton der Kirche gehalten. In den weltlichen Schauspielen, in welchen der gesprochene Dialog vorherrscht, sind es Madrigale und Instrumentalstücke, welche die eingeflochtene Musik bilden. Auch werden Vocalwerke charakteristischen Inhalts, wie die Tongemälde von Schlachten, mit dramatischen Darstellungen verbunden. Von einer organischen Verbindung der Musik mit dem Drama, von einem aus der Natur des Dramas hervorgehenden Styl war noch nicht die Rede; diesen zu finden, war erst dem Ende des 16. Jahrh. vorbehalten. — Die liturgischen Darstellungen und die geistlichen Volksschauspiele erhielten sich bis über das 16. Jahrh. hinaus. Solche Stücke wurden auch auf der Bühne dargestellt, wie das 1480 in Rom aufgeführte „Die Bekehrung Pauli's“ mit Musik von Beverini, und andere.

Passion.

Zwei grosse kirchlich-dramatische Musikformen, welche später hohe Bedeutung erlangten, sind es, die im 15. und 16. Jahrh. auftauchen: die Passion als Musikform, das Oratorium. In beiden erscheint der dramatische Charakter noch sehr untergeordnet. Die Passion, wie sie in der katholischen, später in der protestantischen Kirche üblich war, wurde vollständig gesungen. Sie bestand aus der Erzählung des Evangelisten und den Reden der handelnden Personen. In ersterer herrschte der choralmassige Ton, letztere aber waren meist mehrstimmig gesetzt. Zuweilen war auch die ganze Passion als

Chorgesang, und zwar in einfacher Art behandelt. Eines der ältesten bekannten Werke dieser Art ist die Passion von Hobrecht aus dem 15. Jahrh. Aus dem 16. Jahrh. sind hervorzuheben: die lateinischen Passionen von Jacobus Gallus, Lud. da Vittoria, die deutschen von Clemens Stephani, Ant. Scandellus, Barth. Gesius u. s. w. Im 17. Jahrh. folgt dann Heinrich Schütz mit seinen Passionen, die, obwohl musikalisch lebendiger, sich in der Form noch an die alte Art anschliessen, bis endlich die dramatisch gestaltete Passion in Seb. Bach ihre Vollendung erreicht. — Das 16. Jahrh. bringt die Anfänge des Oratoriums. In den Klöstern fanden Versammlungen statt, bei welchen Betrachtungen und Erklärungen der heil. Geschichte mit Gesängen wechselten. Da diese Versammlungen in dem Betsaal, Oratorio, abgehalten wurden, so übertrug sich diese Bezeichnung auf die später entwickelte Form. In Rom war es Filippo Neri, der solche Versammlungen veranstaltete, an deren musikalischer Ausstattung sich Animuccia und Palestrina betheiligten. Einer verwandten Art gehörten die Darstellungen biblischer Stoffe auf der Bühne an. Nachdem der neue recitirende Styl auch in dem Oratorium Eingang gefunden hatte, zuerst in Em. del Cavaliere's „l'anima e corpo“, waren es im 17. Jahrh. vornehmlich Carissimi und H. Schütz, welche diese Form förderten und ihrer späteren Grösse in Händel zuführten.

Oratorium.

Weltliche Schauspiele mit Musik erscheinen an den Höfen Italiens vom Ende des 14. Jahrh. angefangen; zahlreicher werden sie erst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. Von den meisten derselben haben sich nur Nachrichten, von einigen auch Inhalt oder Text, von den wenigsten die Musik erhalten. Diese Schauspiele bestehen aus Maskeraden, Aufzügen, mythologischen und allegorischen Scenen. Die Musik, welche sich aus Motetten, Madrigalen und Instrumentalstücken zusammensetzt, war meist den Zwischenacten vorbehalten. Solche musikalische Intermezzi oder Intermedii waren von Mitte des 16. Jahrh. im Schwunge. Es kam aber auch vor, dass die auf der Bühne mimisch dargestellte Handlung hinter der Scene durch mehrstimmige Madrigale begleitet wurde. Dabei wurden Monolog und Dialog im Chor abgesungen. Aufzüge und Tänze, auch zuweilen die Chöre wurden von Instrumenten begleitet, von den mehrstimmigen Sätzen auch wohl eine Stimme gesungen, die anderen auf Instrumenten gespielt. Von weltlichen Schauspielen mit Musik sind aus dem 16. Jahrh. zu nennen: die am Hofe zu Ferrara aufgeführten Dramen mit der Musik von Alf. della Viola, von welcher Einzelnes gedruckt ist, ferner die Aminta von Tasso, Musik vielleicht von Luzzascho, einem bedeutenden Organisten und Zeitgenossen Merulo's; ein in Bologna 1564 dargestelltes Singspiel; zweifelhaft ist die Art des in Venedig 1574 aufgeführten Dramas Orfeo mit Musik von Zarlino; ein 1579 in Florenz gegebenes Intermezzo, Musik von P. Strozzi; ein Intermedio „Il Combattimento d'Apolline

Weltliche
Schauspiele.
In Italien.

Anfiparnasso.

col serpente“ von Luca Marenzio, 1589 aufgeführt, enthält nur Madrigale. Das merkwürdigste erhaltene Stück dieser Gattung ist die Komödie unter dem Titel l'Anfiparnasso von Orazio Vecchi; sie wurde 1594 in Modena dargestellt und 1597 gedruckt. Eine bunt zusammengewürfelte Reihe von Szenen ernster und derbkomischer Art wird auf der Bühne pantomimisch dargestellt, während der Text in meist fünfstimmigen Madrigalen vom Chor gesungen wird. Von besonders grotesker Wirkung ist darin die Judenscene. In dem Texte des Stückes wechseln reines Italienisch mit Dialect und Kauderwelsch. Aehnliche komische Stücke mit Musik sind von Al. Striggio (1584) und Adriano Banchieri (1607). — In einzelnen Festspielen tauchen als Dichter, Tonsetzer und Sänger hie und da schon die Namen jener Männer auf, die zu Ende des Jahrhunderts den recitirenden, dramatischen Styl in's Leben rufen sollten, wie Rinuccini, Bardi, Peri, Emilio del Cavaliere.

Aus Or. Vecchi's Anfiparnasso ist die erste Scene in *Adr. de la Fage's Essais*, Paris 1864, und die Judenscene in *Kiesewetter's Schicksale u. s. w.* 1841 und in *la Fage* enthalten.

Reform.

Gegen Ende des 16. Jahrh. trat in Italien jene Reformbewegung zu Tage, welche zu einem neuen Musikstyl führte. Der Grundgedanke dieser Bewegung war: das Streben nach dem Einfachen. Die Musik sollte fortan nicht in einem künstlichen Tongefüge, sondern in dem Ausdruck persönlicher Empfindungen ihr Heil suchen; sie habe sich den Worten der Dichtung und ihrem Rhythmus anzuschmiegen. Ihren Hintergrund hatten diese Bestrebungen in den Vorstellungen von der antiken Musik, welche durch das Studium der griechischen Schriftsteller hervorgerufen wurden. Dieses Kunstideal sollte nun zu neuem Leben erweckt werden. In Florenz war es, wo sich Männer von Talent, Dichter, Musiker und Kunstfreunde zur Lösung dieser grossen Aufgabe zusammenfanden. Sie musste ungelöst bleiben. So stark auch die Sehnsucht, so lebendig auch die Phantasie war, bei dem Mangel aller Denkmale konnte eine Wiederherstellung der griechischen Musik nicht erzielt werden. Und doch, trügerisch wie dieser Standpunkt der Florentiner erscheint, half er doch auf dem Wege der ästhetischen Forschung ein grosses Ziel erreichen — die Schaffung eines neuen Musikstyls.

Neuer Musikstyl.

Uebergänge.

Der neue Musikstyl trat keineswegs unvorbereitet in's Leben, wir gewahren vielmehr dessen vorbereitende Uebergänge in mannigfachen Erscheinungen der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. Die Grundmelodie strebt aus dem Tenor in die Oberstimme, der Tonsatz nähert sich dem harmonischen, den Textworten wird eine grössere Beachtung gewidmet, Ausdruck und Charakteristik in der Behandlung derselben werden angestrebt. Ein Trieb nach Verselbständigung dringt in das Musikwesen, die Massen lösen sich, Chorgruppen treten einander contrastirend gegenüber, einzelne Singstimmen werden aus den mehrstimmigen Tonsätzen ausgelöst, in den Instrumenten regt sich ihr

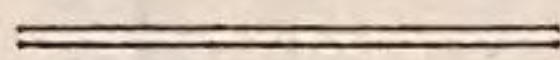
eigenartiges Wesen, der Sänger, der Instrumentalist wollen durch ihr persönliches Können und ihre selbständige Leistung hervortreten. Ein neues Schönheitsideal taucht von ferne auf. So bedurfte es nur des energischen Anstosses begeisterter Neuerer, um zu entschiedenen Fortschritten zu führen. Der Einzelgesang auf harmonischer Grundlage (die Monodie), der recitirende Gesangsstyl, mit ihm das musikalische Drama werden geschaffen, an diese schliesst sich als nothwendige Ergänzung die harmonische Begleitung; die Kunst des Gesanges blüht auf, der concertirende Styl entsteht, in welchem Solostimmen, Chor und Instrumente in wechselweise Wirksamkeit treten. Jene Männer, an deren Namen sich zunächst diese Fortschritte knüpfen, gehören noch dem Ende des 16. Jahrh. an; es sind die sinnenden und schaffenden Mitglieder jenes Vereines in Florenz, von dem die Reformbewegung ihren Ausgang nahm, wie Giovanni Bardi, Vincenzo Galilei, Ottavio Rinuccini, Giulio Caccini, Jacopo Peri u. A. m. Doch erst zu Anfang des 17. Jahrh. treten die Erscheinungen der neuen Richtung deutlicher hervor und sind von da an in zusammenhängender Entwicklung zu betrachten.

Fortschritte.

Die neue Richtung, welche durch ihre innere Berechtigung bald an Boden gewann, vermochte jedoch durchaus nicht, so sehr sie dazu Miene machte, die polyphone Kunst zu verdrängen, wohl aber steht diese in der neuen Aera unter dem Einflusse des harmonischen Principes, wie unter jenem des dramatischen und concertirenden Styls.

Die alte Tonkunst war aber mit dem Ende des 16. Jahrh. auf ihrem Höhepunkte und zugleich an ihrem Abschlusse angelangt. Die Grundelemente der alten Musik, die Kirchentonarten, der Contrapunkt, die Mensur waren nach ihrer völligen Ausgestaltung zur freieren Beherrschung und Behandlung vorgedrungen, der Gregorianische Gesang, das alte Volkslied, hatten nach ihrer Abblüthe noch ihre gestaltende Kraft bewährt, die Setzkunst, Styl und Charakter der alten Musik hatten ihre aufsteigende Bahn durchmessen. Die polyphone Kunst der Niederländer schied nach ihrer Vollendung und Abklärung durch Lassus, Palestrina, Gabrieli. Die kirchliche Tonkunst hatte ihren erhabenen, wie auch ihren gemüthvoll-volksmässigen Ausdruck gefunden, in den Chorwerken der Italiener, in dem deutschen Choral. Eine grosse Kunst-epoche hatte ihren Abschluss erreicht, eine grosse Aufgabe der Kunst hatte sich erfüllt!

Abschluss
der alten
Tonkunst.



Chronologische Tabelle

zur Musikgeschichte bis zum Ende des 16. Jahrh.

Vor Chr. Geb. (Vorgesch.). Griechische Musik.

8. und 7. Jahrh.	6. und 5. Jahrh.	4. bis 2. Jahrh.
Terpander. Klonas. Olympos. Tyrthäos. Arion. Olympische Spiele von 776.	Blüthe der griechischen Musik. Pythagoras (c. 580—500). Alkman. — Sacadas. — Stesichoros. — Alkaios. — Sappho. — Anakreon. — Lasos. Pindar (518—441). Hymne Pindar's (erhalten). Griech. Drama (Blüthe im 5. Jahrh.). Aeschylos. — Sophokles. — Euripides. — Aristophanes.	Allmäliger Niedergang der griechischen Musik. Aristoxenos (4. Jahrh.). Dyonisische Gesellschaften. — Instru- mentalmusik. Griechische Musik in Alexandrien (vom 3. Jahrh.). Griechische Musik in Rom. Lateinisches Drama (3. und 2. Jahrh.) [Livius Andronicus. — Ennius. — Plautus. — Terenz.].

Nach Chr. Geb. (Alte Gesch.).

1. bis 3. Jahrh.	4. Jahrh.	5. und 6. Jahrh.	7. und 8. Jahrh.
Griechische Schriftsteller: (Plutarch. Alypius. Ni- comachos.) Griechische Hymnen des Dyonisios und Meso- medes aus dem 2. Jahrh. Musik in Rom. Römische Kaiser (Caligula. Nero). Nationalfeste m. Musik. Urchristliche Gesänge. Bischof Clemens von Alexandrien (3. Jahrh.)	Ende der Olymp. Spiele 394. Urchristliche Gesänge. Schulen f. Kirchengesang (Papst Sylvester. -- Hi- larius). Bischof Ambrosius von Mailand (—397). Authentische Tonreihen.	Boëtius (geb. c. 470). Papst Gregor (reg. 591 bis 604). Gregorianischer Gesang. Antiphonar von Gregor. Kirchentonarten, Entst. (auth. und plag.) Neumen (Entstehung).	Verbreitung des Gregor. Gesanges (Gallien, Bri- tannien, Deutschland). Der heil. Bonifacius. Carl d. Gr. (reg. 768—814). Gesangschulen (Metz, Soissons u. s. w.). Petrus und Romanus 790. Das Antiphonar von St. Gallen. Kloster zu St. Gallen Einführung der Orgel in die abendl. Kirche (756).

9. und 10. Jahrh.	11. Jahrh.	12. Jahrh.	13. Jahrh.	14. Jahrh.
Kloster zu St. Gallen im 9. Jahrh. (Möngal. Ratpert. Tutilo. Notker Balbulus). Entstehung der Sequenz.	Guido von Arezzo. Vierlinien-System. Anfänge d. Solmisation.	Mensur (Mensuralnoten. Schwarze Notirung. Dreizeitigkeit). Uebergangs-Neumen (Choralnoten). Discantus.		
Ausbildung der Kirchen-tonarten und ihrer Lehre.	Beginnender Niedergang des Greg. Gesanges. Schriftsteller: Garlandia. Aristoteles (pseudo).	Tractate: Franco von Cöln. Hier. de Moravia. Marchetus von Padua.	Joh. de Muris. Phil. de Vitry. Fauxbourdons.	
Neumen auf Linien. Deutsches Galluslied (9. Jahrh.).	St. Gallen und andere Klöster. Schriftsteller. (Notker Labeo. Ekkehardus. Wipo. Herm. Con- tractus. Berno von Reichenau. Aribo Scholasticus u. s. w.).	Déchant in Frankreich.		
Anfänge des liturgischen Dramas.		(Léonin. Perotin.)	Spuren des künstlichen Contrapunkts. Messe von Tournay. Engl. Canon.	Messe von Machaut. Franc. Landino.
Antiphonar von Montpellier (a. d. 9. Jahrh.).			Solmisations-System.	Handschr. von Montpel-lier (aus dem 14. Jahrh. und früher).
Gesang auf die Schlacht von Fontenay, 842.		Troubadours.		
		(Wilhelm von Poitiers. Chatelain de Coucy.)	Trouvères (Thibaut). Adam de la Hale (franz. Liederspiele). Minnesinger.	Blüthe des deutschen Volksliedes. Limburger Chronik.
Hucbald (—930). Organum.			(Wolfram von Eschenbach. Walther v. d. Vogelweide. Gottfr. v. Strassburg. Ulrich v. Lichtenstein. Tannhäuser. Heinr. Frauenlob.)	Auftauchen des Meistergesanges (Mainz).
Orgeln in Aachen, Winchester u. s. w.			Sängerkrieg a. d. Wartburg, 1207.	Orgel in Halberstadt, 1361. Erfindung des Claviers.
			Mysterien (geistliche Schauspiele). Musikantenzünfte.	

15. Jahrh.

Ausgebildete Kunst. Die Niederländer. Zeitalter der Niederländer (1400—1550). Künstlicher Contrapunkt. Entwickelte Mensur (Weisse Notirung. Zwei- und Dreizeitigkeit). Künsteleien des Contrapunkts, der Mensur, der Tenor-Umgestaltung. Messen, Motetten, weltliche Lieder.

Niederländer:	Dunstable, Engl. (1400—1458).	Italien:
Dufay (1400—1474).		Squarcialupi.
Ockenheim (1415—1513).	Deutsche:	die Frottole.
Hobrecht (1430—1504).	Lochheimer Liederbuch (1452).	Rom. Pöpstl. Capelle (Sixtina).
Pierre de la Rue. Gaspar. Févin.	H. Isaak (c. 1440—1530).	Venedig. Marcuskirche.
Compère.	Heinr. Finck (um 1480).	(Bernhard d. Deutsche.)
Josquin (1450—1521).	Hofheymer (1459—1537).	
Mouton (—1522).	Osw. v. Wolkenstein (Minnelieder).	Tinctoris (geb. c. 1435),
15. —16. Jahrh.:	Deutsches Kirchenlied.	Gafor (1451—1522),
Brumel. Agricola. Carpentras.	Böhmische und mährische Brüder.	Ad. v. Fulda,
	Blüthe des Meistergesanges (in Strassburg, Augsburg, Nürnberg, München).	
	Cantorate (Thomasschule).	

Geistl. Schauspiele (Corporationen). Die „Bekehrung Pauli's“, 1480. Passion (Hobrecht).
Verbesserung der Orgel. Orgelpedal. Clavichord und Virginal.
Conrad Paumann (Orgelbuch, Handschr. 1452).

Erste Hälfte des 16. Jahrh.

Erfindung des Notendrucks. Das Madrigal. Blüthe des mehrstimmigen deutschen Liedes. Die Reformation (Choral). Vermehrung der Kirchentouarten auf zwölf.

Niederländer:	Deutschland:	Notendruck in Italien:
Gombert (— c. 1556).	Liedersammlungen:	Petrucci, 1501—1523.
Clem. non Papa (— c. 1560).	Ott 1534, Finck 1536, Forster 1539	Gardano, von 1536.
Willlaert (1490—1562).	bis 1556.	In Deutschland:
Arcadelt.	Steph. Mahu. Stoltzer. Rhau.	P. Schöffler, von 1512.
Goudimel. Verdelot. Crequillon. Vaet.	Choral. Choralkunst.	In Frankreich:
Jannequin.	Luther. Joh. Walther (—1555).	Attaignant, von 1527.
Cost. Festa (Italiener), —1545.	(Geistl. Gesangbüchlein, 1524.)	Schriftsteller:
Christ. Morales (Spanier), um 1540.	Ludw. Senfl (c. 1490—1555).	Glareanus (Dodecachordon 1547).
	Meistergesang (Hans Sachs).	Aron. — Seb. Virdung. — Mart. Agricola.
	England:	Seb. Heyden.
	Marbeck (Book of common prayer, 1550).	Laurentabulaturen:
		Petrucci 1507, Schlick 1512, Juden-
		kunig 1523, Neusiedler 1536 u. s. w.
		Lor. Gusnaschi (Clavierververfertiger).

Zweite Hälfte des 16. Jahrh.

Glanzepoche der alten Tonkunst. Die Italiener werden vorherrschend. Vereinfachung der Mensur, des Tonsatzes. Erhabener Kirchenstyl. Blüthe des Madrigals. Entwicklung der Instrumentalmusik. Musikreform in Florenz.

Orl. Lassus
(1520—1594).

Römische Schule:

Palestrina.

(Trident. Concil 1562, M. P. Marcelli 1565.)

Animuccia (—1571).

G. M. Nanini (c. 1540—1607).

Lud. da Vittoria (c. 1540—).

Soriano. Fel. Anerio.

Marenzio (Madrigalist, c. 1550—1599).

Engländer:

Thomas Tallis (—1585).

Will. Bird (um 1575).

Tye (—1580). White.

Engl. Madrigal } Ende des
Engl. Clavier- } 16. Jahrh.
musik

John Dowland (1562—1626).

Thom. Morley (—1604).

John Bull (1563—1628).

Palestrina
(1524—1594).

Venetianische Schule:

Zarlino (Theoretiker, 1519—1590).

A. Gabrieli (1510—1586).

Merulo (1533—1604).

Giov. Gabrieli.

Croce (1560—).

Orgelstücke (Buus, Merulo, Gabrieli).

Or. Vecchi (Modena, 1551—1605).

Fürst von Venosa (Neapel), Madrigalist.

Schriftsteller:

Zarlino.

Herm. Finck. — Vicentino.

Galilei. — Artusi.

Ant. Amati (Geigenbauer in Cremona).

Clavierinstrumente. Flügel.

Lautentabulaturen (Besardus u. s. w.).

Giov. Gabrieli
(1557—1612).

Deutschland:

Evangelische Kirchenmusik (Calvisius. Osiander. Lossius. Joh. Eccard 1553 bis 1611).

Hans Leo Hassler (1564—1612).

Jacobus Gallus (1550—1591).

Adam Gumpeltzheimer (1560—).

Deutsche Orgeltabulaturen:

Amerbach 1571, B. Schmid 1577, Paix 1583. — Lautentabulaturen.

Fremde Meister:

Math. le Maistre (—1577).

Ant. Scandellus (1517—1580).

Phil. de Monte (1521—1603).

Schauspiele mit Musik in Italien (Intermedii).

Anfiparnasso, Comödie 1597.

Anfänge des Oratoriums (Fil. Neri).

Passionen (Gallus, Vittoria, Scandellus, Gesius u. s. w.).

Musikreform:

Monodie. Kunstgesang.

Musik. Drama.

V. Galilei. Bardi. Rinuccini.

Peri. Caccini.

Euridice (Oper, 1600).

Verzeichniss

von neueren Quellen- und Hilfswerken für die Musik-
geschichte bis 1600.

(Auswahl.)

- Burney, History of music. 4 Bde. London 1776—1789.
Forkel, Gesch. d. Musik. 2 Bde. Leipzig 1788, 1801.
Kiesewetter, Gesch. d. Musik. 2. Aufl. Leipzig 1846.
Fétis, Histoire de la musique. 5 Bde. 1830—1876.
Ambros, Gesch. d. Musik. 1.—3. Bd. Breslau, Leuckart 1862—1868.
Dommer, Handbuch d. Musikgesch. Leipzig, Grunow 1868.
-
- Bellermann Friedr., Tonleitern und Musiknoten der Griechen. Berlin 1847.
Westphal Rud., Griechische Rhythmik und Harmonik. Leipzig 1867.
(1. Band von Rossbach und Westphal, Metrik der Griechen.)
Gevaert, Hist. et Théorie de la musique de l'antiquité (Griech. Musik). 2 Bde. Gent 1875.
Pothier, Les mélodies Grégoriennes Tournay. 1880.
Schubiger, Die Sängerschule von St. Gallen, Einsiedeln und New-York. 1858.
Gerbert, Scriptores ecclesiastici. 3 Bde. St. Blasien 1784.
Coussemaker, Scriptores de musica medii aevi. Paris 1863.
Hagen, Minnesinger. 4 Bde. Leipzig 1838 u. 1856.
Liliencron, Historische Volkslieder der Deutschen. 5. Bde. Leipzig 1866—1869.
Schneider K. E., Das musik. Lied in geschichtl. Entwicklung. 3 Bde. Leipzig 1863—1865.
Coussemaker, Hist. de l'harmonie du moyen-âge. Paris 1852.
Coussemaker, L'art harmonique aux 12^{ème} et 13^{ème} siècles. Paris 1865.
Bellermann Heinr., Die Mensuralnoten und Tactzeichen des 15. und 16. Jahrh. Berlin 1858.
Coussemaker, Drame liturgiques. Rennes 1860.
Mone, Schauspiele des Mittelalters. 2 Bde. Carlsruhe 1846.
Schmid, Ottav. Petrucci. Wien 1845.
Winterfeld, Der evangelische Kirchengesang. 3 Bde. Leipzig 1843—1847.
Delmotte, Orlando Lassus, deutsch von Dehn. Berlin 1837.
Baini, Palestrina, deutsch von Kandler. Leipzig 1834.
Winterfeld, Joh. Gabrieli. 2 Bde. Berlin 1834.
Kade, Math. le Maistre. Mainz 1862.
Wasielewski, Gesch. d. Instrumentalmusik. Berlin 1878.
Weitzmann, Gesch. d. Clavierspiels u. d. Clavierliteratur. Stuttgart 1863.
Prosniz, Handbuch der Clavierliteratur. Wien 1884.
Chrysander, Jahrbücher f. musik. Wissenschaft. 2 Bde. Leipzig 1863 und 1867.
Eitner, Monatshefte f. Musikgeschichte. Berlin; von 1869 an.
Vierteljahrschrift f. Musikwissenschaft. Herausgeg. von Chrysander, Spitta und Adler. Leipzig; von 1885 an.
Fétis, Biographie universelle des musiciens. 2. Aufl. Paris 1877—1878.
Grove, A Dictionary of Music and Musicians. London 1879—1885.
-

(Die Titel der vorstehenden Werke sind nur insoweit wiedergegeben, als zu ihrer Bezeichnung
nothwendig ist.)

Verzeichniss

von neueren Sammelwerken, welche Tonstücke aus der
Epoche bis 1600 enthalten.

(Auswahl.)

Bücher, welche Musikbeispiele enthalten, und die anderen neueren Ausgaben und
Sammelwerke sind im Text an den betreffenden Stellen angeführt.

- Commer, Collectio operum musicorum batavorum. (Niederländer.) 12 Bde.
Berlin 1840—1857.
- Rochlitz, Sammlung vorzüglicher Gesangstücke. (Niederländer, Italiener,
Deutsche.) Mainz 1838—1840.
- Musica sacra, 16 Bde., herausgeg. von Commer, Neithardt u. A. (Orgel-
stücke, Italiener, Deutsche.) Berlin 1839—1865.
- Musica sacra, 5.—17. Bd., herausgeg. von Commer. (Orl. Lassus,
Italiener, Deutsche.) 1860—1876.
- Becker C. F., Die Hausmusik in Deutschland. (Vocal- und Instrumental-
musik.) Leipzig 1840.
- Becker C. F., Lieder und Weisen vergangener Jahrhunderte. (Deutsche.)
2 Hefte. Leipzig 1849 und 1850.
- Tucher, Schatz des evangelischen Kirchengesanges. Leipzig 1848.
- Musical Antiquarian Society. (Ausgabe altenglischer Tonsetzer.)
19 Bde. London 1840—1848.
- Proske, Musica divina, Annus Primus. 4 Bde. (Italiener, Deutsche.)
Regensburg 1853—1863. Fortsetzung: Annus Secundus. 4 Bde., heraus-
gegeben von Schrems und Haberl; von 1865 an.
- Maldeghem, Trésor musical. (Niederländer.) In Lieferungen, circa
340 Nummern ersch. Brüssel; von 1865 an.
- Denkmäler der Tonkunst. Herausgegeben von Chrysander. 4 Bde.
(1. Band: Palestrina.) 1869.
- Publicationen der Ges. f. Musikforschung, gegr. von R. Eitner.
15 Bde. Von 1868—1887. (1.—4. Band: Joh. Ott, Deutsche Lieder.
5. Band: Mus. Spicilegien. 6. Band: Josquin. 7. Band: Joh. Walther,
Wittenb. Gesangbuch. 8. Band: H. Finck. 9. Band: Oeglin's Lieder-
buch. 11. Band: Seb. Virdung, Musica getutscht. 15. Band: Hassler,
Lustgarten.)
- Palestrina-Ausgabe. Leipzig. Breitkopf & Härtel. 31 Bde. Erschienen:
24 Bde.; von 1862—1887.
- Böhme, Altdeutsches Liederbuch. Leipzig 1877.
- Ambros, Musikgesch. 5. Bd. Beispielsammlung. Herausgegeben von Kade.
Breslau 1882.
- Zahn, Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder. 1. Bd.
Gütersloh 1889.
- Eitner, Monatshefte. (Musikbeilagen.) Berlin; von 1869 an.
- Alte Claviermusik. Herausgegeben von Pauer, Leipzig. Senff.
- Claviermusik aus alter Zeit. Edition Litolf.
-

Sachregister.

Accentus und Conventus. 28.
Aegypter. 9.
Alteration (in der Mensur). 71.
Ambitus. 39.
Ambrosianischer Gesang. 26.
Anfiparnasso (von Or. Vecchi). 156.
Anglikanischer Kirchengesang. 140.
Anthem. 140.
Antiphonar, röm. 27.
Antiphonar von St. Gallen. 35.
Aulodie. 18.
Authentische Tonarten. 26.

Barden. 45.
Blasinstrumente. 81. 147.
Böhm. und mähr. Brüder. 60.
Buchstabenbenennungen der Töne. 28.
Bünde (bei Instrumenten). 147. 148.

Canon, niederl. 84.
Canon, engl., aus dem 13. Jahrh. 66.
67.
Canoniker. 17.
Cantorate. 111. 137.
Cantus firmus. — C. planus. —
C. choralis. — C. figuralis. 28.
Canzone. 152.
Capellen an den deutschen Höfen.
136.
Choral, protest. 112.
Choralbearbeitungen. 112. 137.
Choralnoten. 33. 70.
Christliche Gesänge, älteste. 24.
Chromatik (im 16. Jahrh.). 130.
Clavier, Erfindung des. 81.
Clavichord. 82. 148.
Clavier (Flügel, verschiedene Instru-
mente). 148.
Conductus. 65.

Consonanzen und Dissonanzen im
Mittelalter. 62.
Contrapunkt, künstlicher. 84.

Déchant (improv. und notirter). 63.
Déchant (in Frankreich). 65.
Diaphonie. 41.
Diminutionen. 150.
Discantus. 62. Regeln. 63. Formen. 64.
Dodecachordon. 144.
Drama (griech.). 20.

Englische Musik im 15. u. 16. Jahrh.
139.
Engl. Claviermusik. 150.
Eselsfeste, kirchl. 78.

Fahrende Leute. 47.
Falso bordone. 68.
Fauxbourdons. 67.
Frottole. 106.

Gallen, Kloster St. 35.
Galluslied. 36.
Geigen und Violinen. 147.
Geigenbauer. 147.
Gesangbüchlein, evang. 113.
Gesangschulen an Kirchen und
Klöstern. 34.
Gregorianischer Gesang. 27. 37. Ver-
breitung. 34.
Griechen, Musik der. 10.
Griechische Denkmale der Musik. 11.
Drama. 20. — Instrumente. 18. —
Musikgeschichte. 18. — Musik-
lehre. 12. — Praktische Musik. 17.
Schriftsteller. 11. — Tonschrift. 15.

Harmonie der Sphären. 7.
 Harmonische Hand. 74.
 Harm. Tonsatz. 137.
 Hexachord. 73.

Imperficirung (in der Mensur). 71.
 Inder. 9.
 Instrumentalmusik im Mittelalter. 47.
 79. — Im 15. und 16. Jahrh. 148.
 — Selbständige. 150.
 Instrumente im Mittelalter. 47. 80. —
 Im 15. und 16. Jahrh. 147.
 Integer valor notarum. 85.
 Intermedii. 155.
 Italienische Tonkunst. 122.

Jongleurs. 51.
 Jubilos. 28.
 Juden. 9.

Kirchenlied, deutsches. 46. 111.
 Kirchentonarten, ursprüngliche. 28. —
 Im 16. Jahrh. 40. — Lehre der
 Kirchent. 38.
 Kitharodie. 18.
 Klanggeschlechter, griech. 14.
 Künsteleien der Mensur. 86.

Lais. 52.
 Laute. 147. 150.
 Lehrbücher, musik. 145.
 Lied des Mittelalters. 50.
 Lied, deutsches mehrst. 108.
 Ligatur (in der Mensur). 71.
 Limburger Chronik. 59.
 Liniensystem (von Guido). 43.
 Lochheimer Liederbuch. 59.

Madrigal. 102. — Englisches. 141. —
 Im weltl. Schauspiel. 155.
 Manessische Handschrift. 55.
 Marcuskirche (Capellmeister und Or-
 ganisten). 101. 103. 107. 131.
 Mehrchörigkeit. 102. 130.
 Mehrstimmigkeit. 40. 60.
 Meistersinger. 56.
 Mensur. 68. — Vom 12. bis 15. Jahrh.
 69. 70. — Im 15. und 16. Jahrh. 84.
 Mensuralmusik. 62.
 Mensuraltheorie. 69. 85.
 Metrik, griech. 16.
 Mi-fa. 73.
 Minnesinger. 54.

Modus. 70.
 Monodie. 157.
 Montpellier, Antiphonar v. (Handschr.)
 35. — Liederhandschrift. 66.
 Motetus. 65.
 Musenkunst, griech. 10.
 Musikantenzünfte. 80.
 Musikwissenschaft (Gelehrsamkeit).
 43. 75. 142.
 Mutation. 74.
 Mysterien. 77.

Narrenfeste, kirchl. 78.
 Neumen 30. — Auf Linien. 32.
 Niederländer. 83. — Künste der
 Niederl. 87. — Niederl. Epochen.
 94. — Messen. 88 — Motetten. 88.
 Weltl. Lieder. 89. — Styl. 90.
 Nomen. 18.
 Note, Choral- u. Mensural-. 69. 70. 84.
 Notirung, schwarze. 69. — Weisse.
 84.
 Notendruck, Erfindung des. 91. — In
 Deutschland. 92.

Ochettus. 65.
 Octavengattungen, griech. 13.
 Odeion. 20.
 Olympische Spiele. 20. 23.
 Oratorium, Anfänge des. 155
 Orchestik. 18.
 Organum. 41.
 Orgel. 48. 81. 148. — griech. 18. —
 kleine. 81. — Orgelpedal. 108. —
 in Achen. 48. — in Halberstadt. 81.
 — in Winchester. 48.
 Orgelstücke, venet. 152.
 Orgel und Clavier. 150.
 Orientis partibus, Melodie. 78.

Päpstliche Capelle. 68. 107. 122.
 Passionsmusik. 154.
 Pausen. 72.
 Pfeiferkönige. 80.
 Plagalische Tonarten. 29.
 Plica. 72.
 Portativ, Positiv. 81.
 Prolation. 70.
 Proportionen (in der Mensur). 86.
 Psalmen. 26.
 Punkt (in der Mensur). 71. 80.
 Pythische Spiele. 20.

Queen Elizabeth's Virginal Book. 153.

Reformation. 111.

Reform in Florenz. 156.

Rhythmik, griech. 16.

Ricercari. 152.

Römische Musik. 22.

Römische Schule. 128.

Rolandsgesang. 45.

Romanusbuchstaben. 32.

Rondellus. 65

Sängerkampf auf der Wartburg. 54.

Schauspiele, geistl., im Mittelalter. 46.

77. — geistl. und weltl. im 15. u.
16. Jahrh. 154.

Schola cantorum. 26. 27.

Schriftsteller, griech. 11. — römische.

12. — im Mittelalter. 43. 75. — im
15. und 16. Jahrh. 143.

Sequenz. 36.

Silbenbenennungen der Töne. 75.

Sixtinische Capelle. 107. 130.

Solmisation. 42. 73.

Sonata. 152.

Souter Liedekens. 100.

Tabulatur der Meistersinger. 57.

Tabulaturen, Orgel- und Lauten-. 149.

Tabulaturenschrift. 149.

Tactus. 72.

Taktarten. 85.

Tempus, perf. und imperf. 70.

Tenor. 87.

Tetrachord. 12.

Theorbe. 147.

Töne der Meistersinger. 57.

Tonarien. 32.

Tonarten, griech. 13. — Kirchen-. 28.
38. 40.

Toni ficti. 39.

Tonmalereien. 105.

Tonschrift. 15. 30. 69. 70. 149.

Tournay, Messe von. 66.

Tractate. 43. 75.

Tridentinisches Concil. 123.

Tritonus. 74.

Tropen. 30. 36.

Troubadours. 50.

Venetianische Schule. 130.

Villanelle, Villote. 104.

Viole, da braccio, da gamba. 147.

Virginal. 148.

Virginalstücke. 153.

Vocalmusik, auf Instrumente über-
tragen. 148.

Volksgefang im Mittelalter. 45. 58.

Volkslied, französ. 53. — deutsches
im 14. Jahrh. 59. — geistliches 60.

Volksmusik, instrumentale. 148.

Vorzeichnung (in der Mensur). 85.

Wechselgefang. 26.

Wörterbuch, ältestes musik. 143.

Zink. 147.

Namenregister.

Adam von Fulda. 144.
 Aeschylus. 21.
 Agricola Alex. 99.
 Agricola Mart. 145.
 Aichinger. 138.
 Alcuin. 34. 44.
 Alkäos. 19.
 Alkman. 19.
 Alypius. 15.
 Amati Ant. 147.
 Amerbach. 152.
 Ambrosius, Bischof. 26.
 Anakreon. 19.
 Anerio Fel. 129.
 Animuccia. 128.
 Arcadelt. 103.
 Aribo Scholasticus. 44.
 Arion. 19.
 Aristophanes. 22.
 Aristoteles, Pseudo-. 62.
 76.
 Aristoxenos. 11. 17.
 Aron. 144.
 Artusi. 146.
 Asola. 135.
 Attaignant. 93.

Ballard. 93.
 Banchieri. 135.
 Barbireau. 96.
 Bardi. 157.
 Bennet. 141.
 Bernhard d. Deutsche.
 108.
 Berno v. Reichenau. 44.
 Besardus. 152.
 Beverini. 154.
 Binchois. 94.
 Bird. 141.
 Boëtius. 12. 43.
 Bruck. 111.

Brumel. 99.
 Bull, John. 141.
 Burgk. 137.
 Busnois. 96.
 Buus. 153.

Caccini. 157.
 Calvisius. 137.
 Canis. 104.
 Carl d. Gr. 34.
 Carpentras. 100.
 Cavaliere. 155.
 Clemens non Papa. 101.
 Compère. 99.
 Coucy, Chatelain de. 52.
 Crecquillon. 104.
 Croce. 131.

Donato. 131.
 Doni. 146.
 Dowland. 141.
 Ducis. 104.
 Dufay. 94.
 Dunstable. 95.

Eccard. 137.
 Ekkehardus. 37.
 Eloy. 95.
 Erbach. 138.
 Euripides. 21.

Faber Nik. 81.
 Fairfax. 140.
 Faugues. 95.
 Festa. 107.
 Févin. 100.
 Finck Heinr. 109. 110.
 Finck Herm. 145.

Formschneider
 (Graphäus). 92.
 Forster. 109.
 Francesco da Milano. 152.
 Franco von Cöln. 62. 76.
 Frauenlob. 56.

Gabrieli Andr. 132.
 Gabrieli Giov. 132. —
 Werke und Charak-
 teristik. 133.
 Gafor. 143.
 Galilei Vinc. 146.
 Gallus. 138.
 Gardano. 92.
 Garlandia. 62.
 Gaspar. 99.
 Gastoldi. 135.
 Gerle Heinr. 152.
 Gesius. 137.
 Ghiselin. 100.
 Gibbons. 141.
 Giovanelli Pietro. 92.
 Giovanelli Rugg. 129.
 Glareanus. 144.
 Goes. 105.
 Gombert. 100.
 Gottfried v. Strassburg.
 55.
 Goudimel. 105.
 Gregor, Papst. 27.
 Guido v. Arezzo. 42. 44.
 Gumpeltzheimer. 138.
 Gusnaschi. 148.

Hale, Adam de la. 53. —
 Liederspiele. 79.
 Hassler. 138.
 Hermann Contractus.
 37. 44.

Heyden Seb. 145.
Hieronymus de Moravia.
62. 76.
Hobrecht. 96.
Hofheimer. 110.
Hucbaldus. 40.

Isaak. 109.

Jannequin. 105.
Japart. 100.
Josquin. 96. — Werke.
97.
Judenkunic. 152

Klonas. 19.

Landino. 66.
Lasos. 19.
Lassus Orl. 116. —
Werke u. Charakt. 118.
119. — Busspsalmen.
118. 120.
Lemlin. 111.
Lossius. 137.
Luscinius. 145.
Luther. 113.

Machaut. 65. 66.
Mahu. 110.
le Maistre. 121.
Marbeck. 140.
Marchettus von Padua.
62. 76.
Marenzio. 129.
Meiland. 138.
Merulo. 132.
de Monte. 121.
Morales. 107.
Morley. 141.
Mouton. 100.
Muris Joh. de. 62. 76.

Nanini Bern. 128.
Nanini G. M. 128.
Neri Fil. 124.
Nero, röm. Kaiser. 23.
Neusiedler Hans. 152.
Neusiedler Melch. 152.
Nithart. 56.

Notker Balbulus. 36.
Notker Labeo. 37. 44.

Ochsenkuhn. 152.
Ockenheim. 95.
Oddo de Clugny. 44.
Odington. 62. 76.
Oeglin. 109.
Olympos. 19.
Ornitoparchus. 145.
de Orto. 100.
Osiander. 137.
Ott Joh. 92. 109.

Paix. 152.
Palestrina. 122. — Werke
u. Charakt. 125. 126.
M. Pap. Marcelli. 123.
Parabosco. 131.
Paumann. 151.
Peri. 157.
Petit-Coclius. 145.
Petrejus. 92.
Petrucci. 91.
Petrus u. Romanus. 35.
Phalesius. 93.
Pindar. 11. 19.
Poitiers Wilh. von. 52.
Porta. 135.
Prätorius. 139. 146.
Pythagoras. 16.

Ratpert. 36.
Regino v. Prüm. 44.
Regnart. 121.
Remi d'Auxerre. 44.
Rhaw. 93. 111.
Richafort. 104.
de Rore. 102.
Rota. 135.
Rue, Pierre de la. 99.

Sacadas. 19.
Sachs Hans. 58.
Salinas. 146.
Sappho. 19.
Scandellus. 121.
Schlick. 151.
Schmid Bernh. d. Ae. u.
d. J. 152.
Schöffner. 92. 109.
Senfl. 114.

Sophokles. 21.
Soriano. 129.
Spataro. 143.
Spinaccino. 151. 152.
Squarcialupi. 106.
Stesichoros. 19.
Stoltzer. 110.
Striggio. 135.
Susato. 93.
Sylvester, Papst. 26.

Tallis. 140.
Tannhäuser. 56.
Terpander. 19.
Thaletas. 19.
Thibaut. 52.
Tigrini. 146.
Tinctoris. 143.
Tutilo. 36.
Tye. 140.
Tyrtäos. 19.

Ulrich von Lichtenstein.
56.

Vaet. 104.
Vecchi. 134.
Venosa, Fürst von. 136
Verdelot. 104.
Vicentino. 134.
Viola Alf. della. 155.
Viola Franc. 134.
Virdung. 145.
Vittoria. 129.
Vitry. 62. 76.

Walther Joh. 114.
Walther von der Vogel-
weide. 55.
White. 140.
Willaert. 101.
Wipo. 37.
Wolfram von Eschen-
bach. 55.
Wolkenstein. 56.
Woltz. 152.

Zacconi. 146.
Zarlino. 131. 144.
Zeelandia. 143.

Prosniz, Adolf,

Kompendium der Musikgeschichte für Schulen und Konservatorien

Bd.: 1

1889

Mus.th. 2670 p-1

urn:nbn:de:bvb:12-bsb11657656-1